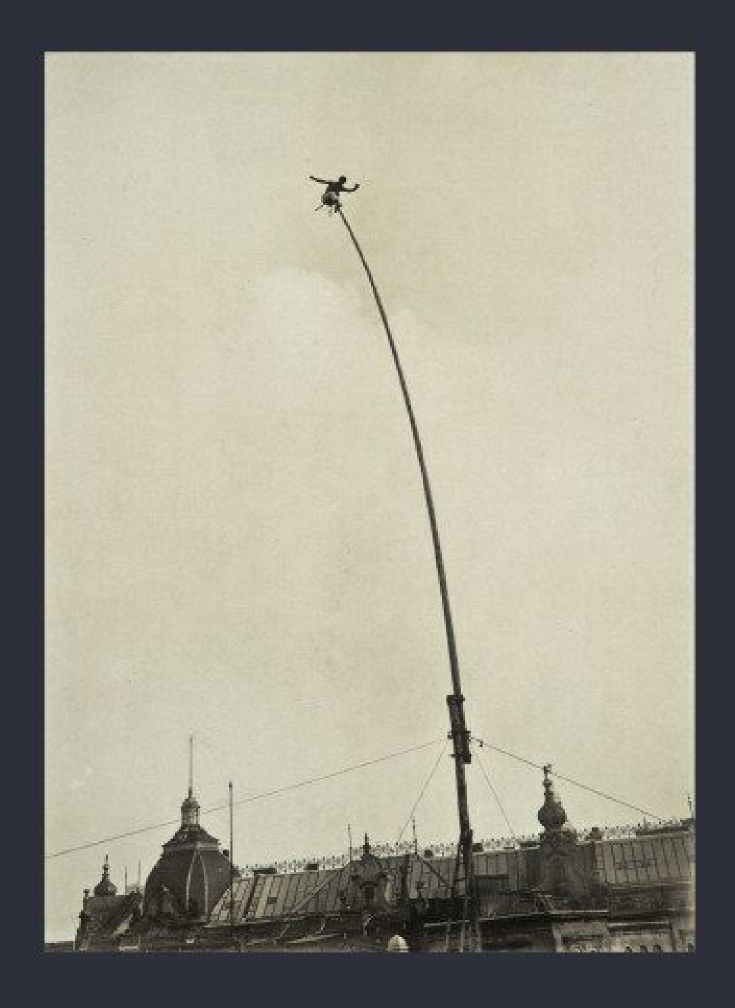
Mirjam Hildbrand

Theaterlobby attackiert Zirkus

Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin



ÄSTHETISCHE PRAXIS | Transdisziplinäre Perspektiven

AESTHETIC PRACTICE | Transdisciplinary Perspectives

BRILL | FINK

Theaterlobby attackiert Zirkus

Ästhetische Praxis

Transdisziplinäre Perspektiven

Aesthetic Practice

Transdisciplinary Perspectives

Herausgegeben von/Edited by

Lucilla Guidi, Andreas Hetzel,
Thomas Lange, Fiona McGovern

Mirjam Hildbrand

Theaterlobby attackiert Zirkus

Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin



BRILL
FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



DOI: https://doi.org/10.30965/9783846767825

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Zugl. Dissertation (2021) am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Das Dissertationsprojekt wurde mit einem Doc.CH-Beitrag vom Schweizerischen Nationalfonds sowie einem Stipendium der Janggen-Pöhn-Stiftung unterstützt.

www.fink.de

Umschlagabbildung: R. Sennecke Internationaler Illustrationsverlag: Ein Artist der Wallenda Truppe auf dem Dach des Circus Busch Berlin (Hochmast), Berlin, 1926. 16,50 cm × 11,90 cm, Inv.-Nr.: SM 2012-0052, © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Friedhelm Hoffmann, Berlin.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2749-7720
ISBN 978-3-7705-6782-9 (hardback)
ISBN 978-3-8467-6782-5 (e-book)

Inhalt

Vorwort

Dieses Buch ist die leicht veränderte Fassung meiner Dissertation, die ich im Februar 2022 an der Universität Bern am Institut für Theaterwissenschaft verteidigt habe. Die Dissertation beziehungsweise das Buch wäre wohl kaum entstanden, hätten mich meine Freund:innen vom Basler Zirkus FahrAwaY nicht vor gut zehn Jahren mit ihren vergnüglich-kantigen Aufführungen beglückt. Ohne sie wäre mir später die Abwesenheit des Zirkus im theaterwissenschaftlichen Kontext höchst wahrscheinlich nicht aufgefallen. Während meines Dramaturgiestudiums in Leipzig etwa sollte ich für ein Seminar eine Präsentation über die Szenografie einer Inszenierung vorbereiten. Ich entschied mich für *Marasa*, eine Koproduktion des Zürcher Neumarkt Theaters mit der Schweizer Zirkusgruppe Cirque de loin. 2011 hatte ich eine Aufführung des Stücks in Zürich gesehen und war begeistert gewesen von der unkonventionellen Nutzung des Theaterraums. Doch während der Vorbereitung der Präsentation befielen mich plötzlich Zweifel: Wie wird es wohl im Seminar ankommen, wenn ich über ein Zirkusstück spreche? Einige Zeit später, nach Abschluss des Studiums, spazierte ich einmal durch die Leipziger Innenstadt und kam am Krystallpalast Varieté vorbei. Dessen Existenz war mir zwar schon länger bekannt gewesen, doch wunderte ich mich plötzlich, warum ich nie auf die Idee gekommen war, dort eine Vorstellung zu besuchen. Dabei fiel mir auf, dass ich nicht einmal wusste, was mich dabei überhaupt erwarten würde – und dies, obwohl ich mich im Rahmen meines Studiums drei Jahre lang mit Theater beschäftigt hatte.

Diese und einige andere Begebenheiten ließen mich aufmerken: Was ist eigentlich mit dem Zirkus los? Warum wird in Theater-Studiengängen nicht darüber gesprochen? Warum wird der Zirkus von der Theaterwissenschaft nicht oder nur am Rande thematisiert? Und warum ist der Zirkus, zumindest im deutschsprachigen Raum, keine oder erst neuerdings eine ‚förderungswürdige' Kunst, während es uns normal erscheint, dass Theaterhäuser oder Theatergruppen ein Anrecht auf öffentliche Förderung haben? Diese und ähnliche Fragen begleiteten mich auch durch mein weiterführendes Studium an der Universität Hildesheim am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur. Irgendwann im Frühjahr 2015 stieß ich dann durch die Fußnotenlektüre in theaterwissenschaftlicher Literatur auf Hinweise, die mich ins Berliner Landesarchiv zu den Akten der Berliner Theaterpolizei aus dem späten 19. Jahrhundert führten. Damals ahnte ich noch nicht, dass derartige Archivalien – die ich anfänglich aufgrund der Sütterlinschrift nicht einmal lesen konnte – künftig einen wichtigen Bestandteil des Quellkorpus meines Buchs bilden würden.

Aber zurück zu meinen Freund:innen von Zirkus FahrAwaY: Gemeinsam haben wir zwischen 2015 und 2021 diverse unvergessliche Zirkusabenteuer erlebt. Als Veranstalter:innen ist es uns gelungen, aus wenig viel zu machen, und so konnten wir im Laufe der letzten Jahre in Basel zahlreiche wundervolle, berührende, eigenwillige und auch provokative Zirkusmomente mit dem Publikum teilen. Ohne diese Momente und ohne diese Bereicherung durch die Praxis hätte ich wohl kaum einen ausreichend langen Atem gehabt, um eine Dissertation beziehungsweise dieses Buch zu schreiben. Daher gilt ein ganz besonderer Dank den Menschen hinter Zirkus FahrAwaY und Station Circus, zu denen ebenfalls die Grafikerin und Forscherin Dr. Julia Mia Stirnemann gehört.

Eine sehr wertvolle Begleiterin war auch die Berliner Bühnen- und Kostümbildnerin, Kollegin und Freundin För Künkel. Zwischen 2018 und 2021 haben wir mehrfach gemeinsam künstlerisch-forschend zur Berliner Zirkuskultur um 1900 gearbeitet. Ergebnisse aus dieser Zusammenarbeit flossen insbesondere in das erste Kapitel dieses Buchs ein. Darüber hinaus hat För meine Arbeit mit ihrer Zeit, ihrer Perspektive, ihren wertvollen Fragen und mit ihrem unglaublich breiten Denken enorm bereichert. Zudem wären ohne sie, ohne unsere Freundschaft und ohne den gemeinsamen Schabernack die winterlich-pandemischen Schreibphasen mindestens düster, wenn nicht unerträglich gewesen.

In die Zeit meines Forschungsprojekts fallen auch einige besondere Begegnungen, die nicht nur den Inhalt dieses Buchs bereichert haben, sondern auch mich persönlich. Eine solche Begegnung war jene mit dem Kulturhistoriker, Publizisten, Kurator und Sammler Dr. Stephan Oettermann. Unsere langen Gespräche in Gerolzhofen im Frühjahr 2019 hallen bis heute nach. Sehr herzlich bedanke ich mich bei ihm für sein großes Vertrauen, mir seine über viele Jahre erarbeitete digitale Datenbank zur Verfügung zu stellen. Auch die Bekanntschaft mit dem Zirkuskünstler und -produzenten Ueli Hirzel im Frühjahr 2020 ist mit dieser Arbeit verbunden. Ihm danke ich ebenfalls für sein Vertrauen sowie für seine Begeisterung, für die gemeinsamen Stunden in seinem persönlichen Archiv, für den reichen Austausch und die vielen beflügelnden Gespräche – und inzwischen auch für eine wundervolle Freundschaft.

Bei PD Dr. Peter Collin vom Max-Planck-Institut für Rechtsgeschichte und Rechtstheorie bedanke ich mich herzlich für das Interesse und die großzügige Beratung zum Gewerberecht im Deutschen Kaiserreich. Weiterhin danke ich Dr. Martina Groß für ihre engagierte Beratung und Prof. Dr. Hans-Otto Hügel für seine Ermutigungen und Unterstützung. Außerdem gilt mein Dank Dietmar und Gisela Winkler vom Zirkusarchiv Winkler für ihr Wissen und ihre Hilfsbereitschaft, Gero Konietzko vom Archiv des Berliner Friedrichstadt-Palasts

für seine Unterstützung, Andreas Matschenz vom Landesarchiv Berlin für das aufwendige Digitalisieren alter Zirkuspläne, Robert Wein von der Stiftung Stadtmuseum für das Erstellen zahlreicher Digitalisate inklusive einer herzlichen Kommunikation im Laufe der letzten Jahre sowie Stefanie Thalheim und Iris Schewe von der Stiftung Stadtmuseum Berlin für ihre Betreuung vor Ort. Bei Anaïs Stein und Hannah Eßler bedanke ich mich ganz herzlich für ihre wertvolle Unterstützung und bei meinen Hildesheimer und Berner Student:innen für ihre anregenden Fragen und Gedanken, die Eingang in mein Denken und damit auch in diese Arbeit gefunden haben.

Mein ganz großer und herzlicher Dank gilt auch Richard Siegert als wichtigem Begleiter, Kenner, Mitdenker, Unterstützer sowie allerbestem Lektor und Korrektor, meinen Eltern für ihren wohlweislich-zurückhaltenden Beistand und das Aufspüren der (hoffentlich) letzten Schreibfehler, Kathrin Theurillat für ihre liebevolle Präsenz sowie ihr unendliches Verständnis, Müriel Gardi für ihre Gastfreundschaft und Rückenstärkung auf den letzten, langen Metern sowie für die allerschönste Rede zum Abschluss der Dissertation, Violaine Sirdey und Nina Wey für unsere Nachbarschaft und viele bedeutsame Gesten, Eva Seck für das geteilte Wissen um so Vieles, Johanna Hilari für die gemeinsamen Schreibresidenzen, die unzähligen ermutigenden Sprachnachrichten und das gemeinsame Durchhalten, Kathrin Sommerauer und Dani Meili für ihr Interesse, ihre aufmerksamen Gesten und ihre Großzügigkeit; Markus Stocker (Stocky) danke ich von Herzen für neue Horizonte, nährenden Boden und sein sprudelndes Zutun, Nicole Konstantinou wie auch Kat Fischer für ihre sonnige und unterstützende Präsenz, und bei vielen unterschiedlichen Musiker:innen, die mein Tippen unermüdlich begleitet und angespornt haben, möchte ich mich unbekannterweise auch für ihre großartigen Klänge und Rhythmen bedanken.

Last but not least danke ich natürlich auch meinem Betreuer Prof. Dr. Andreas Kotte und meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Annemarie Matzke ganz herzlich für ihr Vertrauen, ihre Geduld, ihre Beratung sowie für die Lektüre der vielen Seiten. Beim Schweizerischen Nationalfonds sowie der Janggen-Pöhn-Stiftung darf ich mich schließlich noch für die finanzielle Unterstützung bedanken, ohne die dieses Buch nicht oder zumindest nicht von mir geschrieben worden wäre.

Basel, im November 2022

Einleitung

Im deutschsprachigen Raum ist der Zirkus im öffentlichen Diskurs mit zahlreichen Vorurteilen behaftet und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand lassen sich kaum finden. Im Gegensatz zu dem, was gemeinhin unter ‚Theater' verstanden wird, gilt der Zirkus nicht als Kunst, sondern als Unterhaltung, als Gewerbe oder allenfalls als ‚niedere' Kunst. Aber wie ist der Zirkus zu diesem schlechten Ruf gekommen? Warum gilt er als Nicht-Kunst oder als ‚niedere' Kunst? Wie ist diese unterschiedliche gesellschaftliche Bewertung von Zirkus und ‚Theater' historisch gewachsen? Und warum bewerten wir ‚Theater' heute wie selbstverständlich als Kunst und Zirkus als Nicht-Kunst oder auch als Nicht-Theater?

Antworten auf diese Fragen, so meine Ausgangsthese, sind im sogenannten langen 19. Jahrhundert zu finden. Bereits im 18. Jahrhundert gab es im deutschsprachigen Raum Bestrebungen, das Theater als eigenständige Bildungs- und Kunstinstitution zu etablieren. Diese sollten bald schon erste Früchte zu tragen beginnen. Parallel zur über das 19. Jahrhundert fortdauernden Aufwertung des Literatur- und Bildungstheaters fasste auch der Zirkus im Gefüge der Bühnenkünste festen Fuß. So existierten in Berlin ab den 1850er Jahren mehrere feste Zirkusgebäude im Stadtzentrum und ihre vielseitigen, ‚theaterähnlichen' Inszenierungen begeisterten ein großes und sozial durchmischtes Publikum. Bis nach 1900 besaßen alle Theaterformen Gewerbestatus, lediglich die königlichen Bühnen waren keine gewerblichen Betriebe, sondern wurden aus den Kassen der Fürsten[1] finanziert. Als 1869 die Gewerbe- und damit auch die Theatergesetze liberalisiert wurden, kam es zu einer Vervielfachung der Spielstätten, die mit diversen Formaten um die Gunst der Zuschauer:innen buhlten. Auf der Grundlage eines rasanten Bevölkerungswachstums im Zuge der Industrialisierung ermöglichte die neue Theatergesetzgebung die Entstehung einer dynamischen Theaterlandschaft in der jungen Reichshauptstadt.[2] Ein breites, durch neue Verkehrsmittel immer mobileres und durch die zunehmende Regulierung der Arbeitszeit verfügbares Publikum fand in den

---

1 In diesem Buch wird bewusst das Maskulinum verwendet, wenn es sich ausschließlich um männliche Personen handelt. Im Allgemeinen wird im Sinne einer geschlechtersensibleren Sprache mit Doppelpunkt gegendert.

2 Vgl. Peter W. Marx, „‚Berlin ist ja so groß!' – Die Erfindung der Großstadt", in: Matthias Bauer (Hg.), *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke, 2007, S. 89–106, hier S. 89.

Theaterangeboten Abwechslung, Unterhaltung und Teilhabe an gesellschaftlichen Diskursen.[3]

Während nach 1869 viele Literaturtheater-Betriebe in existenzielle Not gerieten, verzeichneten die Zirkusse große Publikumserfolge. Befördert durch den Konkurrenzdruck in der Theaterlandschaft, galt der Zirkus unter den Vertreter:innen des bürgerlichen Literaturtheaters „als Zeichen von Verfall und Dekadenz".[4] Die Zirkuskünste wurden im Kontrast zum Bildungstheater in diversen Schriften – dies belegen auch die Forschungsarbeiten der Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter – als vermeintlich kunstlos und ‚niedrig' bewertet sowie als kunst-, moral- und geschmackschädigend verleumdet.[5] Diese Diskreditierungen sind vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen wie auch ästhetischen Bedrohung durch den Zirkus zu sehen, hängen allerdings auch mit den Bemühungen zusammen, das Bildungs- und Literaturtheater als ‚förderungswürdige' Theaterkunst zu legitimieren. Ihren Abschluss fanden diese Aufwertungsbemühungen um 1918 in der Etablierung des Literaturtheaters als Institution der sogenannten Hochkultur. Die bis ins späte 19. Jahrhundert gängigen Vorurteile gegenüber dem Theater werden seither vor allem mit dem Zirkus assoziiert.[6]

Die bis heute wirkmächtige Bewertung des Zirkus hängt jedoch nicht nur mit den Diskreditierungen in zahlreichen Streitschriften von Literaturtheater-Verfechter:innen zusammen, sondern – wie ich in diesem Buch aufzeigen werde – auch mit der jahrzehntelangen politischen Überzeugungsarbeit der Literaturtheater-Lobby. Insbesondere die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) und der Deutsche Bühnenverein (DBV) gingen nach der Liberalisierung der Theatergesetze im Jahr 1869 mit Petitionen und sogenannten Denkschriften auf politischer Ebene gegen die Zirkuskonkurrenz vor. Obwohl die Interessenpolitik dieser Bühnenorganisationen ab 1880 rechtliche Verschärfungen zulasten der Zirkusse zur Folge hatte, konnte dies deren Erfolg bis Ende der 1910er Jahre nicht bremsen. Erst dann begann sich das Kräfteverhältnis von Zirkus und dem – ab 1918 zunehmend städtisch und

3 Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970.* Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, S. 63. Zum Thema ‚Freizeit' bzw. der Verkürzung der Arbeitszeit und deren Auswirkungen auf die Kulturangebote vgl. auch Martin Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens. Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts.* München: Peter Lang, 2012, S. 54–58.

4 Birgit Peter, „Geschmack und Vorurteil. Zirkus als Kunstform", in: Kunsthalle Wien (Hg.), *Parallelwelt Zirkus*, Wien u. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, S. 70–84, hier S. 73.

5 Vgl. Peter, *Geschmack*, S. 70–84; dies., *Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis*. Unv. Habil., Universität Wien, 2013.

6 Vgl. Peter, *Geschmack*, S. 80.

staatlich subventionierten – Literatur- und Bildungstheater zu verschieben und letztlich umzukehren. Welche Umstände führten zu dieser Wende? Inwieweit wurde sie durch die Vorstöße der Literaturtheater-Lobby beeinflusst? Welche weiteren Akteur:innen und Faktoren trugen dazu bei? Und welche diskursiven Konsequenzen hatte diese Wende? Im Fokus dieser Studie steht das Verhältnis der beiden Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin sowie die Frage, wie sich dieses auf den Status des Zirkus in der Gegenwart ausgewirkt hat.

***

‚Theater' steht auch heute noch wie selbstverständlich für eine bestimmte Theaterform: das bürgerliche Bildungs- und Literaturtheater. Wie der Theaterhistoriker Andreas Kotte in seiner *Theatergeschichte* festhält, etablierte sich im deutschsprachigen Raum ab dem 18. Jahrhundert „[d]ie heute noch gebräuchliche Begrifflichkeit *das* Theater […] mittels Reduktion von Theaterformen als Behauptung von Allgemeingültigkeit".[7] Daraus folgt im Umkehrschluss, dass mit der diskursiven Verengung des Theaterbegriffs auf das Bildungs- und Literaturtheater andere Theaterformen wie das Jahrmarktstheater oder auch der Zirkus ausgeklammert beziehungsweise als Nicht-Theater definiert wurden.

Diesem Buch liegt ein weiter Theaterbegriff zugrunde, das heißt, der Terminus ‚Theater' umfasst unterschiedliche Theaterformen.[8] Bei dem Sammelbegriff ‚Theaterform' „handelt [es] sich, im Unterschied etwa zu Gattungen und Genres, um eine neutrale Gliederungsebene. Sie unterstützt einen Wechsel vom Denken in Traditionslinien zum Denken des Gleichzeitigen."[9] Der Begriff ‚Theaterform' fand erst in den 1980er Jahren Eingang in den theaterwissenschaftlichen Sprachgebrauch und hat sich bis heute nicht in der gesamten deutschsprachigen Theaterwissenschaft durchgesetzt. Im Folgenden wird von Literaturtheater gesprochen, um deutlich zu machen, dass *das* Theater (gemeint ist das bürgerliche Bildungs- und Literaturtheater) ebenfalls *eine* Theaterform unter vielen ist. Wenn explizit auf die diskursive Konstruktion des engen, normativen Theaterbegriffs verwiesen werden soll, wird ‚Theater' (in einfachen Anführungszeichen) verwendet.

7 Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, 2013, S. 347, Kursivierung i. O.

8 Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, ^{2}2012, S. 61–140, 276.

9 Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 278, vgl. auch S. 278–281.

Zum Forschungsstand

Die Vorstellung von Zirkus als ‚niederer' Kunst oder Nicht-Kunst spiegelt sich nicht nur im öffentlichen Diskurs und in der zeitgenössischen kulturpolitischen Praxis wider,[10] sondern auch in einer umfassenden Forschungslücke im akademischen Kontext des deutschsprachigen Raums. Die wenigen Theaterwissenschaftler:innen, die sich in Deutschland, Österreich oder der Schweiz mit dem Thema Zirkus beschäftigt haben, sind sich darin einig, dass die Forschungslage desolat ist. Birgit Peter etwa, die über einen längeren Zeitraum zum Zirkus geforscht hat,[11] beschreibt das Thema als „blinden Flecken literatur-, theater- und kulturhistorischer Auseinandersetzung".[12] Auch Stefan Koslowski und Nic Leonhardt sprechen in ihren Dissertationen mit Blick auf den Zirkus von einem „blinde[n] Fleck im Auge der Forschenden"[13] bzw. von einem „ausgegrenzten Teil der deutschen Theatergeschichte"[14]. Daran hat sich bis heute kaum etwas geändert.[15]

10 Das Thema wurde in den letzten Jahren, insbesondere während der Covid-19 Pandemie, auch in der Presse besprochen (vgl. etwa Heike Manssen, „Roncalli-Chef Bernhard Paul: ‚Wir werden nicht sang- und klanglos untergehen'", in: *Redaktionsnetzwerk Deutschland* (12.12.2020); Peter Steinkirchner, „Circus Roncalli. ‚Das Publikum hat mit uns geweint'", in: *Zeit Online* (07.11.2021), https://www.zeit.de/wirtschaft/2020-11/circus-roncalli-bernhard-paul-coronavirus-kulturgut (Zugriff 03.11.2022); Birgit Walter, „Geld für Zirkus? Eine Polemik über die ungerechte Verteilung von Fördermitteln", in: *Berliner Zeitung* (21.11.2017)).

11 Vgl. Birgit Peter, „Billig und luxuriös: Über Zirkus und Varieté in Wien", in: Brigitte Dalinger u. a. (Hg.), *‚Gute Unterhaltung!': Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008, S. 47–56; dies., *Geschmack*, S. 70–84; dies., *Zirkus*; dies., „Zur Geschichte von Zirkus in Österreich", in: *ig kultur. Zentralorgan für Kulturpolitik und Propaganda* 2 (2016), S. 60–62. Die Studien von Birgit Peter beschäftigen sich insbesondere mit der Geschichte des Zirkus in Österreich sowie mit der Geschichtsschreibung anhand von frühen zirkushistoriografischen Schriften.

12 Peter, *Geschmack*, S. 80.

13 Stefan Koslowski, *Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos, 1998, S. 12.

14 Nic Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 9.

15 Explizite Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Zirkus und ‚Theater' in Deutschland um 1900 beschränken sich auf ein Unterkapitel in der Dissertation von Leonhardt sowie auf einen einseitigen Exkurs im Sachbildband der Kulturwissenschaftlerin Sylke Kirschnick (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 165–168; Sylke Kirschnick, *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*. Stuttgart: Theiß, 2012, S. 89). Zur Aufführungspraxis der Zirkusse im deutschsprachigen Raum um 1900 existieren derzeit lediglich zwei Beiträge der Kulturwissenschaftlerin Katalin Teller zu den Inszenierungen von Circus Busch zwischen 1900 und 1940 (vgl. Katalin Teller, „‚Raffinierte Machwerke chauvinistisch-militärischer Propaganda'. Geschichtsschreibung und historische Ausstattungspantomimen im Zirkus Busch", in: Werner Michael Schwarz / Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia + Kant, 2014, S. 77–84; dies., „Kulturpolitischer

Diese Ausgrenzung bestimmter Theaterformen – darunter der Zirkus – aus der akademischen Forschung begleitet die Theaterwissenschaft laut Peter W. Marx seit ihrer Entstehung. In seinem Beitrag mit dem vielsagenden Titel „Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900“ untersucht der Theaterwissenschaftler den Kontrast zwischen der dynamischen und vielfältigen Theaterpraxis in Deutschland nach 1869 auf der einen und dem „Schweigen des akademischen Diskurses“ auf der anderen Seite.[16] Er beschreibt dieses „Schweigen“ der jungen Theaterwissenschaft gegenüber zahlreichen prägenden und beim Publikum überaus beliebten zeitgenössischen Theaterformen als „Ausdruck eines tief sitzenden Unbehagens am Theater der eigenen Gegenwart“.[17] Doch habe es sich bei diesem „Schweigen“ auch um „einen Akt strategischer Klugheit“ gehandelt, der das Ziel verfolgte, die Theaterwissenschaft als ernstzunehmende Disziplin zu legitimieren.[18] Das wissenschaftliche Desinteresse am Zirkus hat letztendlich auch dazu beigetragen, den Status des Zirkus als nicht untersuchenswertes „Randphänomen zwischen Theater und Sport, Kitsch und Kommerz“ zu verfestigen.[19]

Raum und Frauenrollen. Die Ausstattungspantomimen des Zirkus Busch in Breslau und Wien in den 1910–30er Jahren“, in: Anna Gajdis / Monika Mánczyk-Krygiel (Hg.), *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern: Peter Lang, 2016, S. 121–134). Auch in ihrer bislang unveröffentlichten Habilitationsschrift beschäftigt sich Katalin Teller mit der Thematik (vgl. dies., *Geschichte in der Zirkusmanege. Das Geschichtsbild von Manegeschaustücken*. Unv. Habil., ELTE Universität Budapest, 2021).

16 Peter W. Marx, „Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900“, in: *Maske und Kothurn* 55.1–2 (2009), S. 15–26, hier S. 17.

17 Marx, *Entwicklung*, S. 18.

18 Marx, *Entwicklung*, S. 19.

19 Peter, *Geschmack*, S. 79. In der englisch- und französischsprachigen Wissenschaftslandschaft findet der Zirkus als Forschungsgegenstand seit den 1980er Jahren zunehmend Aufmerksamkeit, mit dem Ergebnis, dass insbesondere in den letzten Jahren zahlreiche historiografische Studien und Beiträge publiziert wurden, etwa zu einzelnen Zirkusunternehmen, zur Geschichte der Tierdarbietungen, der Clownerie oder auch zur Entwicklung der Luftakrobatik. Der *Circus Studies Reader* bietet in diesem Zusammenhang eine Übersicht über Forscher:innen und Themen (vgl. Peta Tait / Katie Lavers (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. Abingdon: Routledge, 2016). Aus einer internationalen Kollaboration verschiedener Zirkushochschulen ist 2018 die bilinguale Online-Plattform CARP (Circus Arts Research Platform) hervorgegangen, welche die internationale Forschungsgemeinschaft vernetzt und Ergebnisse bzw. Publikationsangaben versammelt (vgl. CARP: Circus Arts Research Platform, https://circusartsresearchplatform.com (Zugriff 09.07.2022)). Katalin Teller vermittelt in ihrer Arbeit einen ausführlichen Überblick über den deutsch-, englisch-, russisch- und ungarischsprachigen Forschungsstand im Bereich der Zirkushistoriografie (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 43–83).

Statt systematischer, institutionalisierter Sammlungen findet man zur Forschungsthematik vor allem private Archive, die von interessierten Personen mit hohen Eigeninvestitionen aufgebaut wurden und betrieben werden. Während die universitären Bücherbestände zum Thema Zirkus im deutschsprachigen Raum in der Regel nicht viel zu bieten haben, lassen sich in außerakademischen Bibliotheken oftmals aufschlussreiche Publikationen von Vereinen, Spielstätten, Chronist:innen und Expert:innen oder Kataloge längst vergangener Ausstellungen finden. So hat etwa das Sammler:innenpaar Dietmar und Gisela Winkler seit Jahren kontinuierlich zur Zirkusgeschichte des deutschsprachigen Raums und insbesondere zu Berlin geforscht und publiziert. In ihrem Besitz befindet sich ein umfassendes Zirkusarchiv. Die Arbeiten der Winklers dienten dieser Studie vor allem bezüglich der zirkusgeschichtlichen Entwicklung Berlins als wichtige Orientierungshilfe und Nachschlagewerke.[20] Doch sind viele der nicht-wissenschaftlichen, zirkushistoriografischen Publikationen in einer anekdotischen Schreibweise verfasst. Nicht selten mangelt es diesen Arbeiten an Transparenz im Umgang mit Quellen und auch der Wahrheitsgehalt zirkusgeschichtlicher Überlieferungen wird darin häufig nicht überprüft. Dieses Phänomen ist nicht nur im deutschsprachigen Raum anzutreffen und steht unter anderem mit dem besagten Desinteresse seitens der wissenschaftlichen Forschung in Verbindung: Als Historiker:innen betätigten sich seit der Institutionalisierung des modernen Zirkus vor allem Zirkusliebhaber:innen, deren Faszination für den Gegenstand ihre Arbeiten jedoch oftmals stark prägte.[21]

Aufgrund der fehlenden wissenschaftlichen Forschung sind die Publikationen jenseits des akademischen Kontexts für das zirkushistoriografische Arbeiten jedoch von zentraler Bedeutung, wenngleich sie besondere Herausforderungen mit sich bringen. An einer Beschreibung der Inszenierung des Berliner Circus Renz *Harlekin à la Edison oder: Alles elektrisch* (1884) lässt sich dies exemplarisch aufzeigen: In einer bildreichen Publikation von Wolfgang Carlé und Heinrich Martens über den Friedrichstadt-Palast aus dem Jahr 1987 ist über die Inszenierung zu lesen: „Die Primaballerina tanzt als ‚elektrische Dame', die Clowns knipsen bei ihren Szenen wechselweise rote, grüne und blaue Lämpchen an, und im turbulenten Finale fechten Akrobaten und

20 Vgl. u. a. Dietmar Winkler, „Zirkus", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler, 2003, S. 526–529; Gisela Winkler, *Circus Busch: Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra, 1998; dies., *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, Bd. 1: *Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*; Bd. 2: *Die Künste der Artistik*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.

21 Vgl. Teller, *Machwerke*, S. 83; dies., *Geschichte*, S. 45.

Mimiker Duelle mit Schwertern aus, die bei jeder Berührung aufblitzen."[22] Diesem Bericht zufolge erstrahlten anlässlich von *Harlekin à la Edison* außerdem 2000 verschiedenfarbige Glühbirnen in der Manege des Markthallenzirkus – zu Beginn der 1880er Jahre eine echte Sensation.[23] Die beiden Autoren nennen zu dieser Beschreibung jedoch keine Quelle. Somit ist unklar, ob sie einem Zeitungsbericht über die Inszenierung entstammt, einem Anschlagzettel entnommen wurde oder vielleicht doch der Vorstellungskraft der Autoren entsprungen ist. In ihrer *Geschichte der Artistik und des Zirkus* (2015) greift Gisela Winkler die Beschreibung auf – ebenfalls ohne Quellenangabe.[24]

Der Chronik über Circus Renz von Alwil Raeder aus dem Jahr 1897 ist bezüglich der Premiere von *Harlekin à la Edison* im Oktober 1884 immerhin zu entnehmen, dass der Tanz einer „elektrischen Dame" sowie ein „Schwertkampf mit elektrischen Waffen" auf dem Programm standen.[25] Die elektrische Dame und die Duelle mit aufblitzenden Schwertern scheinen also nicht ganz frei erfunden. Aber die 2000 Glühbirnen und die Lämpchen der Clowns? Ein im britischen Victoria and Albert Museum noch vorhandenes Plakat von Circus Renz hilft leider auch nicht weiter, denn darauf findet man lediglich die Angabe, dass es sich bei *Harlekin à la Edison* um eine „[k]omisch-phantastische Ausstattungs-Pantomime" gehandelt habe.[26] Mein Versuch, im Archiv des Friedrichstadt-Palasts eine die fraglichen Aussagen bestätigende Primärquelle zu finden, scheiterte ebenso wie die Suche nach einer Zeitungsrezension der Inszenierung. Gäbe es für historische Zeitungen in Deutschland analog zur ANNO-Plattform der Österreichischen Nationalbibliothek die Möglichkeit einer Volltextsuche, ließe sich überprüfen, ob die Textpassage von Carlé und Martens womöglich auf einen zeitgenössischen Zeitungsbericht zurückgeht. Doch ist diese Möglichkeit leider bislang nicht beziehungsweise nur für wenige Zeitungstitel gegeben. Ob die Clowns in der Pantomime bei Circus Renz im Jahr 1884 mit roten, grünen und blauen Lämpchen spielten und 2000 Lampen im Zirkus glühten, kann derzeit also nicht belegt werden.[27]

---

22 Wolfgang Carlé / Heinrich Martens, *Kinder wie die Zeit vergeht. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes*. Berlin: Henschel, [4]1987 [1975], S. 23–26.

23 Vgl. Carlé / Martens, *Kinder*, S. 23.

24 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 105.

25 Vgl. Alwil Raeder, *Der Circus Renz in Berlin. Eine Denkschrift zur Jubiläums-Saison 1896/97*. Berlin: Ullstein, 1897, S. 189.

26 Circus Renz Poster 1884, S.1798–1995, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection, https://collections.vam.ac.uk/item/O1166815/circus-renz-poster-poster-litfass-erben-e/ (Zugriff 03.12.2021).

27 Aus einer technischen Perspektive ist es durchaus vorstellbar, dass die Clowns 1884 Lämpchen besaßen, die sie an- und ausknipsten, und dass Duelle mit elektrischen bzw. leuchtenden Waffen veranstaltet wurden. Davon zeugen elektrische Schmuckstücke und

Auch über die Forschungslücke zum Zirkus hinaus bewegt sich die Studie in thematischen Bereichen, zu denen bislang nur wenig bis keine (theater-)wissenschaftliche Forschung existiert: Zum Theaterrecht in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs und insbesondere zum Entwurf des Reichstheatergesetzes von 1911 ist Sekundärliteratur nur spärlich vorhanden,[28] ebenso zur Berliner Theaterzensur beziehungsweise zum Verhältnis zwischen Theaterpolizei und Theaterpraxis zwischen 1851 und 1918.[29] Untersuchungen zur Einführung der sogenannten Lustbarkeitssteuer in Berlin und deren Folgen für die Theaterlandschaft sucht man ebenfalls vergebens. Ähnlich dürftig ist der Forschungsstand für den Zeitraum dieser Studie sowohl zu den Literaturtheater-Verbänden GDBA und dem DBV wie auch zu den Vereinigungen der Artist:innen.[30]

Materialien und Methoden

Die Studie basiert auf historischen Quellen aus vier grundlegenden Themenbereichen: Theaterrecht, Diskussionen und Entscheidungen der Legislative, Aktivitäten und Publikationen von Interessengruppen sowie Presseberichten.

effektreiche Requisiten, die zur damaligen Zeit von Erfindern wie Gustave Trouvé entwickelt wurden (vgl. Kevin Desmond, *Gustave Trouvé. French Electrical Genius (1839–1902)*. Jefferson: McFarland & Company, 2015).

28 Vgl. Anja Brauneck, *Die Stellung des deutschen Theaters im öffentlichen Recht, 1871–1945.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997, S. 16 f.; Bastian Dewenter / Hans-Joachim Jakob (Hg.), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2018, S. 13; Marion Linhardt, „Das ‚Reichstheatergesetz' der Kaiserzeit: Rechte und Pflichten zwischen Theatergeschäft und Kunstausübung", in: Bastian Dewenter / Hans-Joachim Jakob (Hg.), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter, 2018, S. 251–269.

29 Vgl. Nic Leonhardt, „Im Bann der Bühnengefahren. Preußische Theaterverordnungen zwischen Prävention und Subversion", in: Uwe Schaper (Hg.), *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin*, Berlin: Gebrüder Mann, 2006, S. 31–49, hier S. 32 f.

30 Zur historischen Entwicklung der GDBA existieren eine theaterwissenschaftliche Studie (Joachim Rübel, *Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (GDBA)*. Hamburg: Bühnenschr.-Vertriebs-GmbH, 1992) sowie eine Chronik von 1921 (Max Hochdorf, *Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte. Geschrieben im Auftrage der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen*. Potsdam: G. Kiepenheuer, 1921). Für die Geschichte des DBV liegen zwei Chroniken vor, die jedoch nicht den wissenschaftlichen Arbeitsstandards entsprechen, da Quellenangaben vielfach fehlen (Knut Lennartz, *Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein*. Berlin: Henschel, 1996; Eugen Schöndienst, *Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters 1846–1935*. Frankfurt a. M. u. a.: Propyläen, 1979). Für die Entwicklungen im Bereich der Artistik-Verbände ist vor allem auf die Arbeit des Theaterwissenschaftlers Wolfgang Jansen zu verweisen (Wolfgang Jansen, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst.* Berlin: Ed. Hentrich, 1990).

Anhand der Reichstagsprotokolle, bestehend aus stenografischen Berichten der parlamentarischen Diskussionen sowie der zugehörigen Unterlagen, wurden die Entwicklungen und Überarbeitungen der Theatergesetze zwischen 1869 und 1918 analysiert. Aufschluss über den Vollzug der Theatergesetze in der Reichshauptstadt geben wiederum preußische Ausführungsbestimmungen und Berliner Polizeiverordnungen. Die Organe der Bühnenverbände geben ihrerseits Einblicke in die internen Debatten sowie die Tätigkeiten der einzelnen Interessengruppen. In den Reichstagsprotokollen sind überdies Hinweise auf Petitionen und Schriften der Bühnenverbände überliefert, deren Nachlässe unter anderem aufgrund von Kriegsschäden lückenhaft sind und sich mangels spezialisierter Archive lediglich vereinzelt in diversen theaterhistorischen Sammlungen auffinden lassen. Berichte aus Zeitungen und Zeitschriften dienten als ergänzende Kommentierung und als zeitgenössische Perspektiven auf die Geschehnisse.

Einen zentralen Bestandteil des Materialkorpus bilden die Zensurakten der sogenannten Berliner Theaterpolizei im Landesarchiv Berlin. Die Theaterpolizei war eine Unterabteilung des Berliner Polizeipräsidiums, deren Aufgabe darin bestand, die Theatergeschehnisse in der Reichshauptstadt zwischen 1851 und 1918 stetig zu überwachen – und zwar nicht nur in den Literaturtheater-Spielstätten, sondern auch in den Zirkusbetrieben.[31] In den polizeilichen Akten lassen sich nicht nur Angaben zu Aufführungen und deren (un)zulässigen Inhalten finden, sondern eben auch – und das ist das Bemerkenswerte – zahlreiche thematisch relevante Zeitungsausschnitte, Schreiben diverser Verbände, Anweisungen von höheren Behörden, Steuerverordnungen, Baupläne, feuerpolizeiliche Bescheinigungen und vieles mehr. Dieses von der Berliner Polizei im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegte Theaterarchiv beherbergt Schätze und Blüten, die für diese Studie von weitreichender Bedeutung waren. Doch war die Arbeit mit diesen Akten aus dem 19. Jahrhundert zum Teil auch sehr zeitaufwendig, da sie oft in schwer zu entziffernder Hand- und Sütterlinschrift verfasst sind.

Für die Erforschung der historischen Berliner Zirkuskultur relevante, insbesondere auch ikonografische Quellen konnten im Archiv des Friedrichstadt-Palasts, im historischen Archiv des Deutschen Technikmuseums Berlin, in den Berlin Sammlungen der Zentral- und Landesbibliothek Berlin sowie in der Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett der Stiftung Stadtmuseum Berlin gefunden und gesichtet werden. Letztere beherbergt unter anderem Anschlagzettel,

31 Vgl. Leonhardt, *Im Bann*, S. 34 f.

Fotografien, Nachlässe und zahlreiche Exemplare der um 1900 bestehenden Artistik-Fachzeitschriften.[32]

Im Kontrast zum beschriebenen Forschungsdesiderat gibt es eine große Fülle an historischen Zirkusquellen. Bereits Nic Leonhardt konstatierte in ihrer Dissertation die Existenz von zahlreichen „bislang nicht ausgewerteten Quellenmaterialien" zu zirzensischen und anderen, nicht-literarischen Theaterformen.[33] Da zirkushistoriografische Quellen bisher nur in Einzelfällen Eingang in systematische wissenschaftliche Sammlungen gefunden haben, war für diese Arbeit eine Recherche in privaten Archiven erforderlich, deren Zugänglichkeit und Existenz jedoch häufig alles andere als gesichert sind.[34] Auch Findbücher oder Kataloge sind oftmals nicht vorhanden, sodass relevante Materialen häufig über Umwege ermittelt werden müssen. Kurzum: Der Forschungsgegenstand erfordert detektivisches Gespür.

---

32 Die Erschließung der Sammlung ist noch nicht abgeschlossen, doch leider wurde die Stelle der letzten Sammlungsbetreuerin nach ihrer Pensionierung 2018 nicht neu besetzt, was die Nutzung der Sammlung zu Forschungszwecken erheblich beeinträchtigt. Als Forscher:in ist man auf eine genaue Kenntnis von fachkundigen Mitarbeiter:innen angewiesen, um Einsicht in relevante Archivalien nehmen zu können.

33 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 9.

34 Das Artistenmuseum in Klosterfelde bei Berlin etwa musste, nachdem es bereits 2008 in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, nach dem Tod seines Gründers Roland Weise im Jahr 2013 von dessen Nachkommen aufgelöst und die Inhalte verkauft werden. Die Materialien des Museums finden sich nun auf Trödelmärkten und teilweise bei Ebay wieder (vgl. Kai Uwe Krakau, „Artisten vor dem Aus", in: *MOZ.de* (23.10.2008), https://www.moz.de/landkreise/barnim/bernau/artikel3/dg/0/1/32176/ (Zugriff 14.05.2019); Christian Meurer, „Katja Nicks Nachlass. Rückwärts von Raab bis Ribbentrop", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (08.08.2014); o. A., „Internationales Artistenmuseum", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Internationales_Artistenmuseum (Zugriff 09.12.2021)). Die Sammlung von Martin Schaaff wiederum, der zusätzlich zu seinem eigenen Bestand nach dem Tod der Zirkusdirektorin Paula Busch 1973 das Archiv des Circus Busch übernommen hat, war seit dessen Ableben 2015 bzw. dem Tod seiner Frau 2018 nicht mehr zugänglich (vgl. Anne Vorbringer, „Circus Krone in Berlin: Der Pfarrer und die Tigerbraut", in: *Berliner Zeitung* (22.10.2014), www.berliner-zeitung.de/berlin/circus-krone-in-berlin-der-pfarrer-und-die-tigerbraut-411298 (Zugriff 14.05.2019)). Die Nachlässe konnten zu Beginn des Jahres 2020 glücklicherweise dem Berlin-Brandenburgischen Wirtschaftsarchiv übergeben werden, wo sie derzeit erschlossen werden (vgl. Björn Berghausen, „Manege frei für Circus Busch. Mit zirzensischer und unternehmerischer Innovationskraft übertrumpften Paul Busch und seine Tochter Paula die Berliner Konkurrenz", in: *Berliner Wirtschaft* 3 (2020), S. 42–43, hier S. 43). Dietmar und Gisela Winkler haben mit dem Bundesarchiv eine Vereinbarung zur Übernahme ihrer archivalischen Quellen getroffen. Was mit ihrer umfangreichen Fachbibliothek geschehen soll, ist jedoch unklar. Dabei stellt sich die Frage, warum die Nachlässe nicht in theater- oder kulturwissenschaftliche Sammlungen aufgenommen werden.

Für diese Studie wurden historische Quellen aus verschiedenen Archiven, Sammlungen und Bereichen zusammengetragen und aufeinander bezogen. Anhand der überlieferten Daten lässt sich keine (vermeintlich) objektive Wahrheit rekonstruieren, doch ermöglicht die Zusammenstellung der heterogenen Quellenfelder, dass sich die unterschiedlichen Quellen gegenseitig kommentieren. Diese Vorgehensweise lässt Widersprüche und Kontraste, aber auch Lücken zutage treten. Eine weitere zentrale Methode dieser Studie besteht darin, ausgewählte historische Quellen mittels längerer direkter Zitate ‚sprechen' zu lassen. Durch ihre aus heutiger Sicht oftmals eigenwillige oder auf eine bestimmte Weise auch humorvolle Sprache geben die aus den Quellen zitierten Ausschnitte Einblicke in die zeitgenössischen gesellschaftlichen Ideen und Normen wie auch in ihre Veränderung im Verlauf des Forschungszeitraums. Und das ‚Zwischen-den-Zeilen-Lesen' ermöglicht ein (besseres) Verständnis für die damalige Zeit und ihre Diskurse. Die historischen Quellen ‚sprechen' zu lassen hat weitere Gründe: Sie ernst zu nehmen, ihnen Raum zu geben und transparent mit ihnen umzugehen ist auch oder gerade wegen des wissenschaftlichen Desinteresses am Zirkus sowie der oftmals anekdotischen oder programmatischen Erzählweise der bestehenden zirkushistoriografischen Literatur ein Anliegen dieser Studie gewesen.

Die Arbeit mit Quellen erfordert natürlich eine permanente Reflektion der eigenen Positionierung als Forscherin.[35] Denn bereits Entscheidungen weit vor Analyse und Kontextualisierung der ausgewählten Quellen haben einen Einfluss auf das spätere Ergebnis – etwa bei der Auswahl bestimmter Materialien zur Sichtung oder zur genaueren Untersuchung oder aber beim Arrangement der ausgewählten Quellen. Letztgenannter Arbeitsschritt erfolgte durch ein bewusstes, wiederholtes Sortieren und (Um-)Ordnen der Materialien, durch das unterschiedliche Bezüge zwischen den Quellen und mögliche Dramaturgien erkennbar wurden.[36]

35 Vgl. Reiner Keller, „Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung", in: Franz X. Eder (Hg.), *Historische Diskursanalysen: Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 51–69, hier S. 59.

36 Vgl. auch Stefanie Lorey, *Performative Sammlungen. Begriffsbestimmung eines neuen künstlerischen Formats*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 47–52. Als grundsätzlicher methodischer Zugang diente ein auf Michel Foucaults machtanalytischem Diskursbegriff basierender diskursanalytischer Ansatz (vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (1966); ders., *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 (1969)). Konkretisierungen zum Diskursbegriff nach Foucault finden sich u. a. bei Thomas Laugstien, „Diskursanalyse", in: Wolfgang Haug (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Hamburg: Argument Verlag mit Ariadne, 1996, S. 727–743; Rainer Diaz-Bone, „Die französische

***

Der Zirkus ist nicht nur Gegenstand von Marginalisierung, sondern auch von Verklärung. Verschiedene Vorurteile, aber auch romantisierte Vorstellungen durchkreuzen den Topos ‚Zirkus'.[37] Auf der einen Seite werden dem Zirkus in einem abwertenden Gestus Kitsch, Kommerz und damit Kunstlosigkeit unterstellt. Auf der anderen Seite wird er mit Faszination als nomadisierend, außerhalb der Gesellschaft stehend und daher rebellisch oder subversiv imaginiert. Auch Eigenschaften wie bunt, verspielt, kindlich und volkstümlich werden ihm zugeschrieben. Weiterhin heißt es, die zirzensischen Künste seien alt, weil bereits im alten Ägypten akrobatische Darbietungen aufgeführt worden wären und im antiken Rom Zirkusspiele in den Arenen stattfanden. Nicht zuletzt wird mit dem Zirkus ein Aufführungsformat assoziiert, das sich durch eine Nummerndramaturgie auszeichnet und sowohl ohne Narration als auch ohne Sprache auskommt. Diese Assoziationen, Fantasien, Vorurteile und Vorstellungen von gutem und schlechtem (Kunst-)Geschmack ziehen sich durch die Zirkusgeschichte ebenso wie durch die Zirkusgeschichtsschreibung – je nach gesellschaftlichem und historischem Kontext mit unterschiedlicher Ausprägung.[38] Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der historischen Zirkuspraxis muss daher immer zwei Ebenen beinhalten: eine Annäherung an die konkrete Praxis und ein gleichzeitiges Aufbrechen der historiografisch und diskursiv abgelagerten Verklärungs- und Diskreditierungsschichten. Eine Auseinandersetzung mit zirkushistorischen Themen bedeutet also immer auch Aufräumarbeit.

Institutionalisierung des modernen Zirkus

Die Begründung des modernen Zirkus wird bis heute gemeinhin dem englischen Kunstreiter Philip Astley (1742–1814) zugeschrieben und auf das Jahr 1768 datiert. Im Jahr 2018 wurde in Großbritannien daher das 250-jährige Jubiläum des modernen Zirkus und Philip Astley als dessen Gründungsvater

---

Epistemologie und ihre Revisionen. Zur Rekonstruktion des methodologischen Standortes der Foucaultschen Diskursanalyse", in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8.2 (2007), Art. 24, https://doi.org/10.17169/fqs-8.2.238; sowie Judith Butler, *Bodies That Matter. On The Discoursive Limits of Sex*. London: Routledge, 1993. Für die Operationalisierung bot insbesondere die historische Diskursanalyse nach Achim Landwehr Orientierung (vgl. Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a. M.: Campus, 2008).

37 Vgl. Peter, *Zirkus*. Birgit Peter geht in ihrer Studie genauer auf Vorurteile gegenüber dem und Projektionen auf den Zirkus ein.

38 Vgl. Helen Stoddart, *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press, 2000, S. 2. Bezüglich des Konnexes von Zirkus und Fragen nach dem ‚guten Geschmack' vgl. Peter, *Zirkus*, S. 8–19.

gefeiert.[39] Dieser Gründungsmythos zieht sich bis heute durch die zirkushistoriografische Literatur. Differenzierte und kritische Auseinandersetzungen mit den Anfängen des modernen Zirkus finden sich nur in wenigen Veröffentlichungen, etwa bei Caroline Hodak (2018) oder Marius Kwint (2002).[40] Der erfolgreiche englische Kavalier Philip Astley trug in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar maßgeblich zur Entwicklung eines neuartigen Aufführungsformats bei, doch war er damit weder der erste noch der einzige.

Ab Ende der 1750er Jahre veranstalteten Reitkünstler:innen im Londoner Norden öffentliche Darbietungen. Sie erlangten damit weit über die Stadtgrenzen hinaus Bekanntheit und traten ab den 1760er Jahren auch in kontinentaleuropäischen und russischen urbanen Ballungszentren auf.[41] Ebenfalls ab Mitte des 18. Jahrhunderts organisierten sich in der englischen Hauptstadt pferdebegeisterte junge Männer in Clubs, die sich in unterschiedlichen Uniformen mit ihren Pferden auf rasanten Kutschenfahrten durch die Straßen Londons präsentierten.[42] Diese regelrechte Pferdemanie trug nicht nur in England, sondern auch auf dem europäischen Festland zum Aufstieg des modernen Zirkus bei. In Frankeich etwa erlebten Pferdezucht und Reitkunst – nach dem Vorbild der englischen Pferdemode – unter Napoleon einen großen Aufschwung.[43] Der Erfolg szenischer Pferdedarbietungen ist also auch im Kontext einer zunehmenden Popularisierung des Pferdes und der Reitkünste um 1800 zu betrachten. Letztere hatten zuvor hauptsächlich im militärischen Bereich und in elitären Reitakademien Verbreitung gefunden.[44]

Philip Astley sowie seine Konkurrent:innen und Nachfolger:innen unterschieden sich von ihren weniger berühmt gewordenen Vorreiter:innen in erster Linie durch ihr strategisches Entrepreneurship: Von der Wahl des Spielorts bis

39 Vgl. Vanessa Toulmin, „Celebrating 250 Years of Circus“, in: *Early Popular Visual Culture* 16.3 (2018), S. 231–234, hier S. 231.

40 Vgl. Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760–1860)*. Paris: Belin, 2018, S. 35–47; Marius Kwint, „The Legitimization of the Circus in Late Georgian England“, in: *Past & Present* 174.1 (2002), S. 72–115, hier S. 77–78.

41 Vgl. Joseph Halperson, *Das Buch vom Zirkus*. Leipzig: Zentralantiquariat, 1990 [1926], S. 45; Hodak, *Théâtre équestre*, S. 38, 115; Kwint, *Legitimization*, S. 77; Jewgeni Kusnezow, *Der Zirkus der Welt*, übers. von Melitina Orlowa, erg. von Ernst Günther und Gerhard Krause. Berlin: Henschel, 1970 (1931), S. 12.

42 Vgl. Michael Gamer, „A Matter of Turf: Romanticism, Hippodrama, and Legitimate Satire“, in: *Nineteenth-Century Contexts* 28.4 (2006), S. 305–334, hier S. 308 f.

43 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 248–291; vgl. auch Kwint, *Legitimization*, S. 90; Marline Otte, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*. New York: Cambridge University Press, 2006, S. 32.

44 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 30; Kwint, *Legitimization*, S. 77.

hin zur Bewerbung der Vorstellungen überließen sie nichts dem Zufall.[45] Der ehemalige Kavallerist Astley eröffnete 1768 in der Gemeinde Lambeth (heute ein Stadtbezirk von London) südlich der Themse seine Riding School, in der er nach dem Unterricht auch Reitkunstdarbietungen unter freiem Himmel veranstaltete. Der damals kaum urbanisierte, aber ab 1769 durch zwei Brücken mit London verbundene Landstrich befand sich Ende des 18. Jahrhunderts in vollem Aufschwung: Mit dem berühmten Vergnügungspark Vauxhall Gardens und weiteren Freizeitangeboten lockte er die Städter:innen in eine Gegend, die damals nicht der Theatergesetzgebung von Westminster beziehungsweise Lord Chamberlain unterstand – ein Umstand, der sich für die Konstitution des Zirkus als bedeutsam erweisen sollte. Dank seines Erfolgs konnte Astley die Aufführungen fortlaufend ausbauen: Neben ihm selbst und seiner Partnerin traten weitere Reiter:innen auf, er engagierte Seiltänzer:innen, arrangierte narrative Szenen sowie komische Einlagen und ließ eine feste, überdachte Publikumstribüne bauen.[46] 1779 folgte die Errichtung eines ersten Gebäudes, Astley's Amphitheatre, das jedoch bereits 1782 Konkurrenz erhielt: Charles Hughes, zunächst bei Astley als Reitkünstler engagiert, eröffnete nach der Gründung seiner British Horse Academy gemeinsam mit dem Theatermacher und Komponisten Charles Dibdin unweit von Astley's Amphitheatre eine eigene Spielstätte: den Royal Circus.[47] Dieser wurde, wie viele andere Zirkusspielstätten auch, mit einer Manege und – analog zur Guckkasten-Bühne der bürgerlichen Theater- und Opernhäuser – einer Tiefenbühne konzipiert. Mit einer derartigen Bühne, „on which might be represented spectacles, each to terminate with a […] grand object, so managed as to form novel, and striking coup-de-theatre", musste der Royal Circus seinen Gründern zufolge unbedingt ausgestattet werden, um zu ermöglichen, „that the business of the stage and the ring might be united."[48]

---

45 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 116; Kwint, *Legitimization*, S. 75.

46 Vgl. Highfill, Philip H., u. a. (Hg.), „Astley, Philip", in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 1: *Abaco to Belfille*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973, S. 146–151.

47 Vgl. Kwint, *Legitimization*, S. 72–115; Philip H. Highfill u. a., „Hughes, Charles", in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 8: *Hough to Keyse*, Carbondale: Southern Illinois University Press, S. 19–22, hier S. 19 f.; Hodak, *Théâtre équestre*, S. 45–54.

48 Zit. n. Philip H. Highfill u. a., „Dibdin, Charles", in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 4: *Corye to Dynion*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975, S. 358–381, hier S. 368.

Mit der Gründung des Londoner Royal Circus durch Charles Hughes im Jahr 1782 wurde der Begriff ‚Zirkus' in der Moderne erstmalig mit dem sich konstituierenden Aufführungsformat assoziiert.[49] Im Verlauf der 1780er und 1790er Jahre wurden dann auch außerhalb von London erste Zirkusspielstätten errichtet, etwa Swann's Amphitheatre in Birmingham, der New Circus in Manchester oder der New Olympic Circus in Liverpool.[50] Existierten in Großbritannien 1850 erst rund 20 Zirkusgebäude, waren es 1860 bereits etwa 60.[51] Private ebenso wie kommunale Zirkusgebäude prägten ab 1800 nicht nur die Stadtbilder Großbritanniens, sondern auch jene von Paris, Madrid, Kopenhagen, Wien, Riga, Mailand, Sankt Petersburg und die vieler weiterer Städte. Die Standorte der Spielstätten bestimmten die transnationalen Tourneerouten der Zirkusgesellschaften, denen für den Transport nun auch ein immer besser ausgebautes Eisenbahnnetz zur Verfügung stand.[52] Die Errichtung der Zirkusbauten fiel zeitlich zusammen mit dem europaweiten Bauboom von öffentlichen Theaterspielstätten. Erst Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete sich der sogenannte Chapiteau-, das heißt Zeltzirkus nach nordamerikanischem Vorbild in Europa.[53] Entgegen dem gängigen Konnex von Zirkus und Nomadismus ist die Entwicklung des modernen Zirkus somit vor allem mit einem Prozess

49 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 68. Ab 1816 wurde der Royal Circus als Surrey Theatre weitergeführt (vgl. Kwint, *Legitimization*, S. 94).

50 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 77. Bezeichnungen früher Zirkusspielstätten wie „Amphitheater", „Circus" oder „Hippodrom" referieren auf die Namen antiker Spielstätten. Begriffliche Bezugnahmen sowie architektonische und gestalterische Referenzen des modernen Zirkus auf die Antike entsprachen dem klassizistischen Zeitgeschmack und dienten der Nobilitierung (vgl. Patrick Désile, „Le cirque et le cinéma. Mythologies et convergences", in: Sébastien Denis / Jérémy Houillière (Hg.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2019, S. 23–34, hier S. 24). Diese Bezugnahme auf die Antike als Legitimierungsstrategie findet sich auch in der frühen Zirkushistoriografie. Die Parallelität zur Theatergeschichtsschreibung ist dabei natürlich nicht zu übersehen (vgl. Peter, *Geschmack*, S. 70; dies., *Zirkus*, S. 20).

51 Vgl. Brenda Assael, *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville u. London: University of Virginia Press, 2005, S. 27.

52 Vgl. Christian Dupavillon, *Architectures du Cirque. Des origines à nos jours*. Paris: Moniteur, 1982, S. 126; Pascal Jacob, *Une histoire du cirque*. Paris: Seuil, 2016, S. 70; Sylke Kirschnick, „Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole", in: Paul Nolte (Hg.), *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke, 1880–1930*, Köln u. a.: Böhlau, 2016, S. 53–64, hier S. 63; Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Von der ‚Deutschen Doppelrevolution' bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, Bd. 3: *1849–1914*. München: C.H. Beck, 1995, S. 67–100.

53 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 100, 128; Eric Weitz, „Circus, Modern", in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 1: *A–L*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 274–276, hier S. 275. Amerikanische Zirkusse

der Sesshaftwerdung verbunden: Die zuvor reisenden Künstler:innen der Messen und Märkte fanden in den festen Spielstätten einen dauerhaften Auftritts- und Arbeitsort.[54] Die Zirkusdirektor:innen grenzten sich dabei bewusst von der Tradition der fahrenden Künstler:innen ab und agierten stattdessen „mit einem bürgerlich-unternehmerischen Selbstbewusstsein".[55]

Londoner Zirkuspioniere wie Astley und Hughes waren in ihrer Etablierungsphase immer wieder mit temporären Schließungen und Inhaftierungen konfrontiert. Im späten 17. Jahrhundert hatten die englischen Machthaber ein Kontrollsystem über kulturelle Darbietungen etabliert, das sich in Form von präventiver Zensur und strenger gesetzlicher Reglementierung äußerte. Innerhalb dieses Systems blieb das Monopol über Aufführungen mit Dialogen und anderen szenischen Merkmalen, das sogenannte *legitimate theatre*, den privilegierten Spielstätten mit behördlichem Patent vorbehalten. Doch ließen sich die Programme der Zirkusveranstalter auf Grundlage der geltenden Londoner Theatergesetzgebung nicht komplett verbieten: Manche gesetzlichen Verordnungen, wie etwa die präventive Zensur, waren südlich der Themse gar nicht gültig. Und generell war in den bestehenden Theatergesetzen die Regulierung dieser neuartigen Spielstätten und Reitkunstdarbietungen nicht vorgesehen gewesen. Die daraus resultierenden gesetzlichen Grauzonen verschafften den Londoner Zirkusdirektionen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts einen Spielraum, den sie gekonnt für ihre Programme nutzten. 1783 erhielten schließlich sowohl Astley als auch Hughes aufgrund einer Gesetzesergänzung eine offizielle Spielgenehmigung sowie den Status *minor theatres* für ihre Spielstätten. Damit konnten sie ihre Programme – unter Einhaltung des Monopols der privilegierten Bühnen des *legitimate theatre* – mit offizieller Genehmigung erweitern.[56]

---

waren bereits ab den 1820er Jahren mit mobilen Zelten unterwegs, feste Zirkusgebäude waren in den USA hingegen eine Seltenheit (vgl. ebd.).

54 Vgl. Assael, *Circus*, S. 4; Désile, *Cirque et cinéma*, S. 24; Hodak, *Théâtre équestre*, S. 66; Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*. Korr. Neuaufl., Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [2000], S. 15 f.; Gertrude E. Stipschitz, „Historische Voraussetzungen für Zirkus und Schauvergnügen in Wien", in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT Verlag, 2013, S. 13–32, hier S. 13 f.

55 Koslowski, *Stadttheater*, S. 31, vgl. auch S. 30; Assael, *Circus*, S. 1–7; Kwint, *Legitimization*, S. 113.

56 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 58–77; Kwint, *Legitimization*, S. 74–86; Moody, *Illegitimate*, S. 10–47. Das britische Parlament befürchtete in Bezug auf die *illegitimate theatres* vor allem, dass diese eine sinkende Arbeitsmoral sowie erhöhte Kriminalitätsraten mit sich bringen würden (vgl. Kwint, *Legitimization*, S. 81).

Ähnlich wie in London spielten den Zirkusgesellschaften auch in Paris die Lücken der ab 1795 wieder zunehmend restriktiven Theatergesetze in die Hände. Antonio Franconi, der ab 1793 Astley's Amphithéâtre Anglois in Paris übernahm, erhielt für seine ab 1806 als Cirque Olympique bekannte Spielstätte sogar eine Sonderstellung im Rahmen der rigiden napoleonischen Theaterverordnungen. Direkt nach dem Erlass der Theaterdekrete von 1806 und 1807 durfte der Cirque Olympique ausschließlich Darbietungen mit Pferden geben. Doch im Laufe der folgenden Jahre konnte er sein Repertoire wieder erweitern und 1811 wurde er sogar in die Reihen der privilegierten *théâtres secondaires* aufgenommen, obwohl dies die gesetzlich festgelegte Zahl von acht Etablissements mit dem Prädikat *théâtre* überstieg. Der Pariser Cirque Olympique stand also ganz offensichtlich in der Gunst des französischen Kaisers. Zwischen 1811 und 1834 hieß der Zirkus Théâtre du Cirque Olympique und juristisch blieb er auch nach 1834 ein Theater – seine Konzession wurde bis 1849 sogar mehrfach erweitert.[57]

So hatte sich in London und Paris bis zum Jahr 1800, basierend auf Pferdedarbietungen in Verbindung mit weiteren szenischen Elementen wie Seiltanz, Musik, Ballett, akrobatischen Darbietungen und Harlekinaden, ein Aufführungsformat konsolidiert, auf dessen Fundament sich fortan der moderne Zirkus weiterentwickelte.[58] Diese Konsolidierung fand parallel zu einer zunehmenden Orientierung des Theaters an der Literatur statt, das heißt einer

57 Vgl. Patrick Désile, „Cet opéra de l'œil': Les pantomimes des cirques parisiens au XIXe siècle", in: *memento* 4 (2011), S. 2–13, hier S. 3. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 151–167; Rüdiger Hillmer, *Die Napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799–1815*. Köln u. a.: Böhlau, 1999, S. 282 f.; Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1989, S. 83–85; Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Aubier, 2012, S. 39–52. In Lexikoneinträgen zum Stichwort ‚Zirkus', etwa im *Theaterlexikon* von Brauneck / Schneilin (2007) oder im *Handbuch populäre Kultur* (2003), werden die 1806/07 von Napoleon erlassenen Theatergesetze für die Durchsetzung des Begriffs ‚Zirkus' verantwortlich gemacht (vgl. Wolfgang Beck, „Zirkus", in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon,* Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt, 2007, S. 1197–1199; D. Winkler, *Zirkus*, S. 526–529). Nach der Einführung der napoleonischen Theaterverordnung durften nur noch bestimmte Theaterhäuser die Bezeichnung *théâtre* verwenden. Laut den genannten Lexika wurde der Begriff *cirque* just deswegen gebräuchlich, weil sich der Cirque Olympique ab dann nicht mehr *théâtre* bzw. *amphithéâtre* nennen durfte (vgl. Beck, *Zirkus*, S. 1197; D. Winkler, *Zirkus*, S. 526). Die genannten Einträge klammern jedoch aus, dass dieser Pariser Zirkus ab 1811 im Rahmen der napoleonischen Gesetzgebung als *théâtre secondaire* unter die Theater zweiter Klasse aufgenommen wurde. Napoleons Theatergesetze trugen also eher durch diese Begünstigung und nicht durch ein Namensverbot zur Etablierung des Begriffs ‚Zirkus' für ein bestimmtes Aufführungsformat bei.

58 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 86.

starken Verschiebung „[v]on der Kunst des Körpers zum Drama".[59] Diese ging wie gesehen mit einer gesetzlichen Regulierung des Theaters einher, welche das literaturbasierte Schauspiel und die Oper gegenüber anderen Theaterformen deutlich begünstigte.

Während der bis weit ins 19. Jahrhundert fortdauernden Aufwertung des bürgerlichen Literaturtheaters und seiner Etablierung als eigenständiger Bildungs- und Kunstinstitution erlangte also auch der Zirkus einen festen Platz im Gefüge der darstellenden Künste. Birgit Peter hält diesbezüglich fest: „Im Zirkus versammelt[e] sich in der Phase der Etablierung von Theater als bürgerlicher Kunst das ‚andere' Theater […]."[60] Peter meint damit weder Stegreifkomödien noch schauspielerische Improvisation, sondern körperliche Praktiken und Fähigkeiten, die bis ins 18. Jahrhundert zum Aufführungsrepertoire von Theatergruppen auf Messen und Märkten gehörten.[61] Sie beschreibt den „Zirkus als Sammlungsort der vom regelmäßigen Theaterbetrieb ausgeschlossenen Fertigkeiten".[62] Folglich ist die Institutionalisierung des modernen Zirkus nicht ohne die starke Verengung des Theaterbegriffs um 1800 zu verstehen.

Doch steht die Entwicklung des modernen Zirkus nicht ausschließlich in einem Gegensatz zu der des bürgerlichen Bildungs- und Literaturtheaters. Vielmehr sind beide Theaterformen auch in die ihnen übergeordneten kulturellen Tendenzen und Einflüsse der Theater- und Tanzpraxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts eingebettet. Wie andere *minor theatres* beziehungsweise *théâtres secondaires* präsentierten Zirkusunternehmen damals Vorstellungen, die als Pantomimen, Melodramen, Vaudevilles, Tableaux, Ballette, Feerien oder Burlesken angekündigt wurden.[63] Ihre Produktionen bestanden – entgegen des heute gängigen Zirkusbildes – Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur aus eklektisch zusammengestellten Einzeldarbietungen, sondern auch aus narrativen Szenen mit Musik und Tanz. In England wurden derartige Aufführungen unter der Bezeichnung *hippodrama*, in Frankreich als *théâtre équestre* bekannt. Diese Zirkusinszenierungen konnten durchaus Dialoge beinhalten, sofern dies nach den geltenden Theatergesetzen gestattet war.[64] Von den Programmen der

59 Kotte, *Theatergeschichte*, S. 272.

60 Peter, *Geschmack*, S. 73.

61 Vgl. ebd. Komische Figuren der Wandertheatertradition wie *Arlecchino* und Hanswurst tauchten im Zirkus des 19. Jahrhunderts – in veränderter Form – als akrobatische Clowns wieder auf (vgl. Peter, *Geschmack*, S. 71).

62 Peter, *Geschmack*, S. 79.

63 Vgl. Michael R. Booth, „Minor Theatres", in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 2: *M–Z*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 860; Hodak, *Théâtre équestre*, S. 336.

64 Vgl. Jacky Bratton, „What Is a Play? Drama and the Victorian Circus", in: Tracy C. Davis / Peter Holland (Hg.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*,

anderen *minor theatres* oder *théâtres secondaires* unterschieden sich die Vorstellungen in Spielstätten wie Astley's Amphitheatre, dem Royal Circus oder dem Cirque Olympique durch ihren Fokus auf Aufführungen von und mit Pferden, welche auch die Grundlage für die Legitimation und Legalisation ihrer Praxis bildeten.[65]

Aufgrund der Beliebtheit des ‚Pferdetheaters' begannen auch andere Spielstätten um 1800 Reitdarbietungen in ihre Inszenierungen zu integrieren. Im Jahr 1811 kamen in London beispielsweise für die Aufführungen des Stücks *Blue-Beard* im Covent Garden – eines der *legtitimate theatres* mit königlichem Patent – rund 20 Pferde und Reitkünstler:innen von Astleys Gesellschaft zum Einsatz.[66] Auf die Eroberung der Bühnen des *legitimate theatre* durch Zirkuskünstler:innen folgten jeweils große Kontroversen in der Presse. Denn mit diesen Inszenierungen wurden die ideologischen und institutionellen Grenzen zwischen sogenannter ‚hoher' und ‚niederer' Kunst überschritten. Für besonders viel Aufruhr sorgte dabei der Umstand, dass auch die Anhänger:innen des Literaturtheaters Gefallen an diesen Aufführungen fanden.[67]

***

Die Institution Zirkus etablierte sich im Zeitalter von Aufklärung, Industrialisierung und Kapitalismus im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in den europäischen und russischen Großstädten. Und anders als oft behauptet ist der moderne Zirkus mitnichten als romantisch-subversives Projekt an den Rändern der Gesellschaft anzusehen.[68] Auch orientierten sich die Zirkusunternehmen nicht aus idealistischen, sondern aus finanziellen Gründen an einem großen und heterogenen Publikum. Die Eintrittspreise der Spielstätten waren

Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007, S. 250–262, hier S. 252; Désile, *Cirque et cinéma*, S. 25.

65 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 76 f., 384.

66 Vgl. Gamer, *Turf*, S. 305–308; Hodak, *Théâtre équestre*, S. 76 f. Gamer stellt bezüglich der Rezeption und Bewertung von Pferdetheaterproduktionen auf den Bühnen mit königlichem Patent in der Presse und anderen Berichten fest: „Thus, in spite of hippodrama's growing popularity between 1790 and 1810, reviewers and satirists were able to maintain a relatively stable cultural hierarchy, whose notions of ‚high' and ‚low' culture comfortably mirrored the legal institution of ‚major' and ‚minor' theaters." (Gamer, *Turf*, S. 319).

67 Vgl. Gamer, *Turf*, S. 305–319; Kwint, *Legitimization*, S. 110.

68 Die Verklärung des Zirkus ist kein Produkt des 20. Jahrhunderts, sondern erfolgte bereits um 1900. In einem Buch des frühen deutschsprachigen Zirkushistoriografen Signor Domino [Emil Cohnfeld] von 1888 ist etwa zu lesen: „Es ist eine wunderlich bunte, romantische Welt, diese Welt des Cirkus […]." (Signor Domino [Emil Cohnfeld], *Der Cirkus und die Cirkuswelt*. Berlin: S. Fischer, 1888, S. 7). An anderer Stelle schreibt er: „Und es ist eine Welt, die in ihrer romantischen Eigenartigkeit ihren Reiz […] auf alle Schichten der Bevölkerung, auf alle Klassen der Gesellschaft ausübt […]." (Signor Domino, *Cirkus*, S. 12).

so gestaffelt, dass sich auch die ärmeren Stadtbewohner:innen den Zugang zu den Vorstellungen leisten konnten.[69] Die Programme sowie die repräsentativen Zirkusarchitekturen und ihre pompösen Innenausstattungen entsprachen aber gleichzeitig dem Geschmack und Selbstverständnis der wohlhabenden Gesellschaftsschichten. Insbesondere Pferdedarbietungen galten über das ganze 19. Jahrhundert hinweg als Publikumsmagnet für Aristokratie und Bourgeoisie. So kam es in den Zirkusspielstätten zum Aufeinandertreffen verschiedener gesellschaftlicher Milieus im gleichen Raum. Gleichwohl spiegelte sich die Ordnung der Klassengesellschaft in den Sitzpreisen und entsprechenden Platzanordnungen deutlich wider.[70]

Der Zirkus war somit ein Raum, in dem Grenzen zwar einerseits klar nachgezeichnet wurden, andererseits aber auch stets verschwammen: In den Zirkusaufführungen wurden nicht nur die Grenzen des (vermeintlich) Menschenmöglichen überschritten, sondern auch diejenigen gesellschaftlicher Normen.[71] Sylke Kirschnick beschreibt den Zirkus um 1900 daher als einen „Ort sowohl der Versicherung als auch der Verunsicherung des Menschen über sich selbst“ hinsichtlich der „normative[n] Ideale des Geschlechts, der Vernunft, der Sprache, der Fähigkeiten, des Alters, der Herkunft, der Familie und der Gemeinschaft […]“.[72] Für Menschen mit Lebens- und Daseinsweisen jenseits der sozialen Normen konnte der Zirkus als (einzig möglicher) Arbeits- und Daseinsort dienen. Dies zeigt sich etwa bei Menschen mit sichtbaren körperlichen Besonderheiten, die im Zirkus arbeiten konnten und dort als ‚Freaks‘ präsentiert wurden. Auch für Frauen und Menschen, die nicht den binären Geschlechternormen entsprachen, konnte der Zirkus ein Schaffensort und (Über-)Lebensraum sein. Doch waren damit immer auch eine profitorientierte Zurschaustellung und Ausbeutung verbunden. So ist höchstens in differenzierten Fallstudien zu bewerten, ob der Rahmen einzelnen Akteur:innen tatsächlich eine menschenwürdige Existenz ermöglichte.[73]

Besondere Aufmerksamkeit im Rahmen von Zirkusaufführungen erfuhren auch weibliche beziehungsweise weiblich gelesene Körper, die sich entsprechend gut für die Bewerbung der Programme vermarkten ließen.[74] Zum

---

69 Vgl. Assael, *Circus*, S. 4.

70 Vgl. ebd.; Kwint, *Legitimization*, S. 88, 109.

71 Vgl. Stoddart, *Rings*, S. 1; Peter, *Zirkus*, S. 234–250.

72 Kirschnick, *Vom Rand*, S. 63.

73 Vgl. Janet M. Davis, *The Circus Age: Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002, S. 26 f.

74 Vgl. Assael, *Circus*, S. 114–119; Stoddart, *Rings*, S. 166–192; Peta Tait, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. Abingdon: Routledge, 2005. Die Kulturwissenschaftlerin Sylke Kirschnick weist darauf hin, dass sowohl auf Werbemitteln wie auch in den

einen verkörperten sie zwei vermeintlich gegensätzliche Attribute in sich: Weiblichkeit und physische Kraft. Zum anderen erlaubte der Aufführungsrahmen einen voyeuristischen, männlichen Blick (*male gaze*) auf ihre scheinbar nackten Körper.[75] Insbesondere durch die enganliegenden, manchmal hautfarbenen Trikots der Akrobat:innen oder Schwimmer:innen war im Verhältnis zu den für Frauen geltenden bürgerlichen Kleidungskonventionen sehr viel Bein zu sehen.[76] Die britische Historikerin Brenda Assael verweist in diesem Zusammenhang auf das Konzept der ‚Parasexualität', das der Geschichtswissenschaftler Peter Bailey mit Blick auf weibliches Barpersonal (*barmaids*) in englischen Pubs des 19. Jahrhunderts entwickelt hat.[77] Die ebenfalls als parasexuell beschreibbaren Darbietungen von Zirkusartist:innen dienten als Publikumsmagnet und lösten immer wieder Kontroversen über Anstand und Moral aus.[78]

Auch männliche Zirkusartisten traten im 19. Jahrhundert als Frauen auf, manchmal schlicht aus Mangel an weiblich besetzten risikoreichen Nummern. Spektakuläre weibliche Reitkunst- und Luftakrobatikdarbietungen waren publikumsattraktiv und damit besonders erfolgversprechend. Berühmte weibliche oder weiblich gelesene Künstler:innen verdienten in den großen Zirkusgesellschaften zudem meist sehr gut – manchmal sogar deutlich besser als ihre männlichen Kollegen.[79] Innerhalb der Zirkusunternehmen kam es zu Beginn

---

Aufführungen Geschlechterstereotype affirmiert wurden: Während etwa die männlichen Dompteure als den Wildkatzen überlegene Gegenspieler präsentiert wurden, waren bei den Dompteur:innen piktorale wie auch performative Inszenierungen als Löwen- oder Tigerbräute in den klischierten und sexualisierten Rollenbildern von Kindfrau, Mutter oder *femme fatale* üblich (vgl. Kirschnick, *Vom Rand*, S. 60 f.; Peter, *Zirkus*, S. 250–261).

75 Der *male gaze* ist ein Konzept der feministischen Theorien und wurde in den 1970er Jahren vor allem durch den Autor und Künstler John Berger und die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey geprägt (vgl. John Berger, *Ways of Seeing*. London: BBC u. Penguin, 1972; Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen* 16.3 (1975), S. 6–18).

76 Vgl. Gillian Arrighi, *The FitzGerald Brothers' Circus. Spectacle, Identity, and Nationhood at the Australian Circus*. Melbourne: Australian Scholarly, 2015, S. 160.

77 Mit Parasexualität ist eine durch die kapitalistische und patriarchale Organisationslogik entstandene „new form of open yet licit sexuality" gemeint, also eine geregelte Inszenierung von Sexualität in der Öffentlichkeit im Rahmen der rigiden, aber doppelbödigen bürgerlichen Sexualmoral des 19. Jahrhunderts (Peter Bailey, „Parasexuality and Glamour: The Victorian Barmaid as Cultural Prototype", in: *Gender & History* 2.2 (1990), S. 148–172, hier S. 148).

78 Vgl. Assael, *Circus*, S. 114–121.

79 Vgl. Arrighi, *FitzGerald Brothers'*, S. 154–160, 164–169; Peta Tait, „Replacing Injured Horses, Cross-Dressing and Dust: Modernist Circus Technologies in Asia", in: *Studies in Theatre and Performance* 38.2 (2018), S. 149–164, hier S. 157 f. Besonders berühmt wurde um 1850 die US-amerikanische Reitkünstler:in Miss Ella Zoyara beziehungsweise Omar oder Olmar Kingsley, die ihr biologisches Geschlecht offenbar über viele Jahre geheim halten

der 1910er Jahre auch zu frauenrechtlerischen Bemühungen, wie die Gründung der Barnum & Bailey Women's Equal Rights Society in den Vereinigten Staaten belegt. Den intensiven Tourbetrieb des großen nordamerikanischen Zirkusunternehmens Barnum & Bailey nutzte die Vereinigung, um bundesweit auf ihre Anliegen, etwa die Durchsetzung des Frauenwahlrechts, aufmerksam zu machen.[80]

***

Das Aufführungsformat, das sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter dem Begriff ‚Zirkus' etabliert hatte, unterlag permanenten Veränderungen und Anpassungen. Ab den 1860er Jahren schwand das Interesse für Reitkünste und Pferdedarbietungen.[81] Dafür fanden immer häufiger gymnastische Darbietungen Eingang in die Zirkusprogramme, so auch die Luftakrobatik. Der Spielraum des Zirkus erhielt damit eine weitere Dimension: die Höhe. Fortan prägte, neben der Beherrschung des Körpers, verstärkt das Spiel mit dem Risiko die zirzensischen Künste.[82] Das Aufkommen der Gymnastik beziehungsweise Akrobatik im Zirkus ist im Zusammenhang mit der Turnbewegung und der Entwicklung neuer Sportarten im 19. Jahrhundert zu sehen.[83] Als im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sowohl der Rad- als auch der Schwimmsport große Popularität erlangten, traten alsbald Radkünstler:innen und Schwimmer:innen in Zirkusvorstellungen auf. Auch Ringkämpfe oder Darbietungen von sogenannten Kraftmenschen wurden in den Zirkussen geboten.

---

konnte oder musste. 1854 trat Miss Ella erstmalig auch in Berlin auf (vgl. *Neue Salzburger Zeitung*, 28.12.1854, o. S.). Signor Domino widmete ihr in seinem Buch *Der Cirkus und die Cirkuswelt* ein eigenes Kapitel (vgl. Signor Domino, *Cirkus*, S. 116–142).

80 Vgl. Helma Bittermann / Brigitte Felderer, *Tollkühne Frauen. Zirkuskünstlerinnen zwischen Hochseil und Raubtierkäfig*. München: Knesebeck, 2014, S. 20; Public Broadcasting Service, „The Circus", in: *Films* https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/circus/ (Zugriff 14.03.2020).

81 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 235–299. Im deutschsprachigen Raum wurden im 19. Jahrhundert ‚Kunstreiterei' (etwa ‚Kunstreiter-Vorstellungen', ‚Schaustellungen mit den Kunstreitermarstallungen') und ‚Zirkus' (z. B. ‚Circusunternehmer', ‚Circus-Vorstellungen', ‚Circusgesellschaft') synonym verwendet. Analog zur Veränderung der Programme verfestigte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Begriff ‚Zirkus'.

82 Patrick Désile stellt fest, dass sich ab 1850 Presseberichte über Zirkusunfälle, insbesondere Stürze aus der Höhe, mehren (vgl. Désile, *Cirque et cinéma*, S. 33). Ein österreichischer Zeitungsartikel von 1891, der vor dem Hintergrund eines tödlichen Sturzes über diverse verstorbene Zirkuskünstler:innen berichtet, trägt den anschaulichen Titel „Das Schlachtfeld des Trapezes und der Manège" (*Deutsches Volksblatt*, 16.09.1891, S. 6).

83 Vgl. Jacob, *Histoire*, S. 92–102.

Nicht nur durch die Integration von Gymnastik und anderen neuen Sportarten wurde das Aufführungsformat Zirkus laufend erweitert, sondern auch durch die Einbindung der neusten (bühnen)technischen Entwicklungen.[84] So wurden nach 1900 Pferdedarbietungen zum Teil durch die Präsentation von Kinematographen und Filmvorführungen ersetzt.[85] Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden außerdem zunehmend weitere Tierdarbietungen in die Inszenierungen integriert. Dressierte Hunde, Hirsche oder Bären faszinierten das Publikum bereits um 1800 und waren von den Jahrmarktattraktionen her bekannt. Raubkatzen hingegen waren vor 1850 nur vereinzelt in Zirkussen zu sehen, so etwa ein Löwe in der Inszenierung *Les Lions de Mysore* 1831 im Pariser Cirque Olympique.[86] In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte der Handel mit sogenannten exotischen Tieren sowie deren Zurschaustellung in Zoos und Wandermenagerien auch aufgrund der zunehmenden globalen Mobilität und schnelleren Transportwege (insbesondere ab Eröffnung des Suezkanals 1870) einen bis dato ungekannten Aufschwung.[87] Und so führten größere Zirkusunternehmen bald auch Menagerien als Beiprogramm mit. Ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und insbesondere mit der Entwicklung des sogenannten Zentralkäfigs im Jahr 1890 traten Dompteur:innen verstärkt mit dressierten Elefanten, Affen, Schlangen und Wildkatzen in den Zirkusprogrammen beziehungsweise in der Manege selbst auf.

Diese Tiere galten aufgrund ihrer ‚Fremdartigkeit' sowie ihrer bewusst inszenierten Wildheit und Gefährlichkeit als Sensationen. Wie auch die Entwicklung der Zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert stehen diese Darbietungen in einem engen Zusammenhang mit der kolonialen Expansion der europäischen Großmächte sowie den damit verbundenen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen.[88] Zirkus- wie auch Zoodirektor:innen

84 Vgl. Gillian Arrighi, „The Circus and Modernity. A Commitment to ‚the Newer' and ‚the Newest'", in: Peta Tait / Katie Lavers (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Abingdon: Routledge, 2016, S. 386–402; dies., „Circus and Electricity: Staging Connexions Between Science and Popular Entertainments", in: Anna-Sophie Jürgens (Hg.), *Circus, Science and Technology: Dramatising Innovation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020, S. 81–100, S. 84.

85 Damit sowie mit entsprechenden Werbestrategien schrieben sich die Zirkusse der Theaterwissenschaftlerin Peta Tait zufolge auch in den zeitgenössischen Hygienediskurs ein (vgl. Tait, *Replacing Injured Horses*, S. 158–162; vgl. auch Kwint, *Legitimization*, S. 104).

86 Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*, S. 9.

87 Vgl. Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ‚exotischer' Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005, S. 15; Carl Hagenbeck, *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*. Düsseldorf: Vier Falken, 1950 [1928], S. 34–53.

88 Vgl. David A. H. Wilson, *The Welfare of Performing Animals. A Historical Perspective*. Heidelberg: Springer, 2015, S. 19.

boten dem Publikum ab den 1870er Jahren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein außerdem Zurschaustellungen ‚fremder' Menschen. Im deutschsprachigen Raum gehen die ersten ‚Völkerschauen' auf das Hamburger Tierhandel-Unternehmen von Carl Hagenbeck zurück, der ab 1874 nicht nur Tiere, sondern auch Menschen von seinen Exkursionen mit nach Europa brachte.[89] Im selben Jahr tourte auch der US-amerikanische Impresario P. T. Barnum mit seiner Zirkusgesellschaft erstmalig in Europa, dessen Unternehmungen den Ausgangspunkt des Booms von ‚Völkerschauen' in Nordamerika bildeten.[90] Ab den 1880er Jahren waren Ausstellungen von Menschen, die aus eurozentristischer Perspektive als kulturell fremd markiert wurden, fester Bestandteil des gesamten kulturellen Angebots (Theater, Museen, Panoptiken, Panoramen, Weltausstellungen usw.).[91]

Die erfolgreiche Etablierung von ‚Völkerschauen' als Format, das Ausstellung, Aufführung, (oberflächliche) Bildung und die Präsentation von Überlegenheit (*white supremacy*) in sich verband,[92] ist nicht allein auf das große Publikumsinteresse zurückzuführen. Auch die sich damals gerade formierenden wissenschaftlichen Disziplinen der Anthropologie und Ethnologie, die sich das kulturell ‚Fremde' zum Forschungsgegenstand machten, waren maßgeblich daran beteiligt. Ebenso trug die Medizin mit ihrem Interesse an der Erforschung ‚anderer' Körper zur Legitimierung dieser entmenschlichenden Darbietungen bei.[93] Diese Verflechtungen mit der Wissenschaft nutzten die

---

89 Vgl. Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 15.

90 Vgl. Pascal Blanchard u. a., „Human Zoos. The Greatest Exotic Shows in the West", in: Pascal Blanchard u. a. (Hg.), *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires,* übers. von Teresa Bridgeman, Liverpool: Liverpool University Press, 2008 (2001), S. 1–49, hier S. 3–7. Die Publikation bietet einen internationalen Überblick über die Etablierung der Völkerschauen in Europa und Nordamerika in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Für die Situation in der Schweiz ist die Studie von Rea Brändle beachtenswert, die auch ein Kapitel über Zirkusprogramme beinhaltet (Rea Brändle, *Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835–1964*. Zürich: Rotpunktverlag, 2013 [1995].)

91 In ihrer Studie vermittelt Nic Leonhardt im Unterkapitel „Kolonien im Blick: Schauplätze deutscher ‚Fremden-Bilder'" einen differenzierten Einblick in die vielfältigen Präsentationsformate, die auf Darstellung und Konstruktion des kulturell ‚Fremden' beruhen (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 226–296).

92 *White supremacy* ist ein Konzept der postkolonialen und intersektionalen Theorien, das seit den späten 1980er Jahren verwendet wird (vgl. etwa Frances Lee Ansley, „Stirring the Ashes: Race, Class and the Future of Civil Rights Scholarship", in: *Cornell Law Review* 74.6 (1989), S. 993–1077).

93 Vgl. Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 374. Die komplexen Verbindungen von Wissenschaft bzw. Wissensformationen und kulturellen Praktiken mit den entsprechenden populären Diskursen in Bezug auf sogenannte Freaks untersucht Birgit Stammberger in ihrer 2011 erschienen Studie (vgl. Birgit Stammberger, *Monster und*

Zirkusse gezielt zur diskursiven Aufwertung ihrer Programme, die dadurch als pädagogisch wertvoll ausgewiesen werden konnten. Die entsprechenden Zirkusaufführungen wie auch ihre Bewerbung trugen somit zur Konstruktion, Affirmation und Verbreitung rassistischer Ideologien bei.[94]

Ab der Institutionalisierung des modernen Zirkus im späten 18. Jahrhundert wurden die Inhalte der Aufführungen ständig aktualisiert. Mit dem jeweils Neuen versuchten die Direktionen, das Interesse des Publikums zu wecken und wahren. Mit ihren Inszenierungen des ‚Anderen', der menschlichen Überlegenheit über die Natur (Kontrolle des Körpers, Tierdressuren) oder von neusten technischen Errungenschaften schrieben sich die Zirkusprogramme des 19. Jahrhunderts in die großen zeitgenössischen Narrative ein und trugen damit gleichzeitig auch zu deren Verbreitung bei. Die Zirkuspraxis des sogenannten langen 19. Jahrhunderts ist somit auch ein Spiegel der zeitgenössischen Normen, Diskurse und Paradigmen: Körperkonzeptionen, Sexualmoral, Hygiene- und Sittlichkeitsdiskurse, Fortschrittsglaube, Individualismus, Nationalismus und Imperialismus – um nur einige zu nennen.

Zur Gliederung

Ab 1820 konnte die transnationale Zirkusbewegung auch in Berlin Fuß fassen. Mit ihren festen Spielstätten erlangten verschiedene Zirkusunternehmen ab 1850 einen festen Platz in der städtischen Theaterlandschaft. Im späten 19. Jahrhundert besaßen die Berliner Zirkusse mit ihren nahezu täglichen Vorführungen vom Herbst bis ins Frühjahr hinein eine große Präsenz im öffentlichen Raum und zogen ein breites Publikum an. So wurden die Zirkusunternehmen für die Literaturtheater-Spielstätten nicht nur auf wirtschaftlicher, sondern auch auf ästhetischer Ebene zu gewichtigen Konkurrenten. Dies gelang ihnen vor allem, weil sie – was heute weitgehend vergessen ist – Inszenierungen mit narrativen Dramaturgien, sogenannte Zirkuspantomimen, darboten.

Das erste Kapitel gibt ausgehend von Quellen aus dem Zensurarchiv der Berliner Theaterpolizei, Presseberichten sowie historischen Schriften Aufschluss über die von der wissenschaftlichen Forschung bislang vernachlässigte Praxis der Berliner Zirkusse sowie über ästhetische Parallelen zwischen Zirkus und ‚Theater'. Das Kapitel dient als Grundlage für die folgende Analyse des

Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2011).

94 Vgl. Blanchard u. a., *Human Zoos*; Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 131–149, Kirschnick, *Vom Rand*, 59–63; Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*. Frankfurt a. M.: Campus, 2004, S. 45–81.

spezifischen Verhältnisses von Zirkus und ‚Theater' um 1900, dessen damalige Entwicklung sich bis in die Gegenwart negativ auf den Status des Zirkus auswirkt. Ausgangspunkt des zweiten Kapitels ist die Liberalisierung der Theatergesetze durch die Gewerbeordnung im Jahr 1869. In diesem Teil der Studie werden die Revisionen der liberalisierten Theatergesetze in den 1880er und 1890er Jahren sowie die Verschärfungen ihres Vollzugs bis um 1900 untersucht. Im Fokus steht dabei die Einflussnahme von Literaturtheater-Organisationen wie der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) und dem Deutschen Bühnenverein (DBV) auf diese Gesetzesrevisionen sowie die daraus resultierenden Konsequenzen für die Zirkusbetriebe. Die restaurativen Überarbeitungen und Verschärfungen der Theatergesetze werden dabei als Moment einer Diskursverdichtung und -materialisierung betrachtet und genauer untersucht. Zudem wird in diesem Teil die Legitimierung und Zementierung der Dichotomie von ‚hohen' und ‚niederen' Theaterformen im Rahmen der Theatergesetze und Theaterdebatten beleuchtet.

Das dritte und letzte Kapitel ist der Hauptfrage der Arbeit gewidmet: Wie und unter Beteiligung welcher Akteur:innen gestaltete sich die Wende im Kräfteverhältnis von Zirkus und ‚Theater' nach 1900? Vorangetrieben wurde diese Verschiebung nicht nur von der Literaturtheater-Lobby, sondern auch von neuen Akteur:innen, die sich in den letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts formiert hatten. Dazu gehörten insbesondere die Artistik-Verbände sowie die Berliner Kreissynode, eine bedeutende Akteurin der christlich geprägten Sittlichkeitsbewegung. Beide richteten sich, wie auch die Literaturtheater-Lobby, gegen das sogenannte ‚Tingeltangel-Unwesen'. Aber je nach Perspektive galten alle oder nur manche Arbeitsorte der Artist:innen als Tingeltangel. Auch die Einführung der sogenannten Lustbarkeitssteuer auf Eintrittskarten zu Theater- und Kinospielstätten in Berlin im Jahr 1913 wird in diesem Abschnitt behandelt. Die Bildungs- und Literaturtheater-Spielstätten blieben nach einer Phase des Protests von dieser Steuer befreit – doch welche Konsequenzen hatte sie für die Zirkusunternehmen? Schließlich wird in diesem letzten Kapitel die Zeit während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg genauer in den Blick genommen, um zu verstehen, inwiefern sich bestimmte Faktoren wie Krieg, Inflation, Konkurrenz durch Varieté und Kino, die Umstellung auf den Zeltbetrieb, die Interessenpolitik der Literaturtheater-Verbände sowie die Kommunalisierung und Verstaatlichung der entsprechenden Spielstätten auf die Veränderung des Verhältnisses der beiden Theaterformen auswirkten.

KAPITEL 1

Zirkus in Berlin um 1900

Produktion und Rezeption

> Novität folgte auf Novität, Nummern, die sich nicht glänzend bewährten, fielen rasch aus, in die Späße der Clowns wurde die möglichste Abwechslung gebracht und auf diese Weise bildete sich nach und nach ein Repertoire von solcher Verschiedenartigkeit, daß fast jede Vorstellung an den verschiedenen Tagen der Woche mit einigen ganz aparten Piècen besetzt ist. Mag man wann auch immer sich einstellen, so findet man doch stets ein paar Stücke, die man noch nicht gesehen. Durch diese reiche Auswahl, die Herr Director Renz dem Publicum bietet, hat er es endlich selbst am Anfang des Monats Januar, wo noch Jedermann an den Nachwehen der Weihnachts- und Neujahrs-Bescheerungen zu laboriren pflegt, zu Stande gebracht, dass der Circus [Renz, Anm. M. H.] trotz der enormen Ausdehnung fast allabendlich ausverkauft ist.[1]

1.1 Etablierung einer neuen Aufführungspraxis in Berlin

Während sich die zirzensische Aufführungspraxis und ihre Spielstätten ausgehend von London und Paris in den letzten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts rasch nach Österreich, Russland und Nordamerika verbreiteten, erreichte diese Entwicklung Berlin erst etwas später.[2] Im März 1777 hatte der preußische König Friedrich II. „fremde Spectacles“ und „Gaukelei“, das heißt Aufführungen von Seiltänzer:innen, Akrobat:innen, sowie „andere dergleichen schlechtes Zeugs“ noch untersagt. Denn es gäbe „zu Berlin ordentliche Spectacles genug“, weshalb es „solche unnütze und schädliche Spectacle nicht“ brauche.[3] Erst im frühen 19. Jahrhundert wurde das entsprechende Spielverbot aufgehoben, woraufhin internationale Zirkusgesellschaften begannen, auch in der Stadt an der Spree zu gastieren.[4] Sie traten etwa in dem 1821 erbauten, hölzernen Zirkusgebäude vor dem Brandenburger Tor auf (das während der Revolutionskämpfe 1848 einem Brand zum Opfer fiel) oder in der 1837 eröffneten Königstädtischen Reitbahn nahe der Sophienstraße.

1 *Berliner Börsen-Zeitung*, 08.01.1880, S. 4.

2 Vgl. Weitz, *Circus*, S. 274 f.

3 Zit. n. Lothar Schirmer, „Wer sich Lust hat, den Halß zu brechen, kann es an anderen Orthen thun. Die Kunstreiter und die preußische Residenz“, in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.), *Zirkus in Berlin. Begleitbuch zur Ausstellung*, Dormagen: Circus-Verlag, 2005, S. 27–43, hier S. 35.

4 Vgl. ebd.

 | DOI:10.30965/9783846767825_002

Weitere bekannte Spielstätten waren die semi-permanenten Holzgebäude auf dem Dönhoffplatz, das in den 1850er Jahren bestehende, feste Circus-Theater am Weinbergsweg beim Rosenthaler Tor,[5] der Großkopfsche Zirkus in der Charlottenstraße und der (neue) Ottosche Zirkus in der Georgen- beziehungsweise Friedrichstraße.[6] Auch in den Vorstädten im Berliner Süden existierten Zirkusspielorte, die von kleineren Zirkusgesellschaften bespielt wurden. Um 1850 traten etwa die Gruppen von Krembser sowie Guerra in Holzbauten am Halleschen Tor auf und in den frühen 1870er Jahren spielten die Gesellschaften Ciniselli und Herzog-Schumann in hölzernen Gebäuden in der Tempelhofer Vorstadt südlich des Halleschen Tors.[7]

Der nach seinem Baumeister benannte Großkopfsche Zirkus in der Stadtmitte wurde im Januar 1850 als Holzbau mit Manege und Tiefenbühne zur Aufführung von Zirkuspantomimen von der Truppe rund um den Seiltänzer und Kunstreiter Ernst Renz eröffnet.[8] Bereits 1851 wurde die Holzkonstruktion dann durch ein steinernes Gebäude nach Entwürfen von Ferdinand Titz ersetzt.[9] Der Ottosche Zirkus an der Friedrichstraße 141a, ein hölzerner Fachwerkbau nach Vorbild eines Pariser Zirkusgebäudes, wurde ebenfalls 1850 eröffnet – von der bekannten Zirkusgesellschaft von Louis Dejean aus Frankreich. Als Dejean die Bespielung des Gebäudes im Frühjahr 1852 aufgab, wurde die Örtlichkeit sofort von Ernst Renz gepachtet, bis sie 1853 durch einen Brand

5 Die Spielstätte wurde ab 1859 Jahren als Elysium, Borussia und Alhambra weitergeführt und 1870 in das National-Theater umgewandelt, das im Frühjahr 1883 abbrannte (vgl. Hans-Werner Klünner, *165 Jahre Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree*. Berlin: Edition Berlin 750, o. D. [ca. 1985], S. 35 f.).

6 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 9–44. Die in den 1980er Jahren in Westberlin gedruckte Publikation des Heimatkundlers Hans-Werner Klünner ist die einzige Quelle, die sich explizit mit den Berliner Zirkusgebäuden beschäftigt und eine Übersicht über diese bietet. Ein Überblick über die Besprechung der Berliner Zirkusspielstätten in zeitgenössischen Bauzeitschriften findet sich bei Stephan Waetzoldt (Hg.), *Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789–1918*, Bd. 4: *Bildungsbauten*. Nendeln: KTO Press, 1977, S. 40818.

7 Vgl. Lothar Uebel, *Viel Vergnügen. Die Geschichte der Vergnügungsstätten rund um den Kreuzberg und die Hasenheide*. Berlin: Nishen, 1985, S. 87–89.

8 Renz etablierte sich ab 1846 langsam mit seiner Gesellschaft in Berlin, die zu Beginn noch unter wechselnden Namen wie Cirque Equestre oder Olympischer Circus auftrat (vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 57–84).

9 In den 1850er Jahren wurde die Spielstätte (auch) bekannt als Königsstädtisches Theater (unter der Leitung von Rudolf Cerf) und später als Walhalla-Theater beziehungsweise Walhalla-Volks-Theater und Walhalla-Operetten-Theater. Zwischenzeitlich wurde es auch immer wieder von gastierenden Zirkusgesellschaften bespielt. 1888 übernahm Ludwig Barnay das Gebäude und eröffnete es nach einem Umbau als Berliner Theater wieder. Im Jahr 1935 wurde die Spielstätte abgerissen. (Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 21 f.).

zerstört wurde. Im Jahr 1855 wurde daraufhin an derselben Stelle ein neues, diesmal steinernes Gebäude errichtet und im Dezember 1855 wiederum durch Renz eröffnet. Im Jahr 1863 konnte dieser die Spielstätte dann von Baumeister Carl Otto erwerben, verkaufte sie aber 1872 wieder an die Deutsche Eisenbahn-Bau-Gesellschaft, die das Gelände ab 1876 zum Bau der Stadtbahn nutzte.[10] Heute befindet sich an der Stelle des einstigen Zirkusgebäudes der Bahnhof Friedrichstraße. Einem Bericht der *Vossischen Zeitung* von 1873 zufolge hatte Berlin zwischen 1820 und 1870 „Gelegenheit gehabt [...], verschiedene große Cirken kennen zu lernen“[11] – dazu zählte neben dem französischen Zirkus von Louis Dejean und der Gesellschaft von Ernst Renz auch der Circus Salamonsky in der großen ehemaligen Markthalle am Schiffbauerdamm. Ernst Renz übernahm diese Spielstätte 1879, nachdem einerseits seine Pläne für einen Neubau in der Lindenstraße aufgrund von baupolizeilichen Bedenken gescheitert waren und andererseits Circus Salomonsky die Markthalle verlassen hatte, um nach Moskau überzusiedeln.[12]

Die ab 1850 bestehenden steinernen Gebäude hatten Kapazitäten für 3000 bis 4500 Zuschauer:innen und konnten damit drei- bis viermal so viel Publikum fassen wie die königlichen und bürgerlichen Schauspiel- und Opernhäuser.[13] Ab Mitte des 19. Jahrhunderts hatten die Zirkusgesellschaften mit ihren prunkvollen Gebäuden mitten im Stadtzentrum also einen wortwörtlich zentralen Platz in der Berliner Theaterlandschaft erlangt.[14] Die Zirkusunternehmen mit Hauptsitz in Berlin nutzten ihre Gebäude üblicherweise zwischen Herbst und Frühjahr als Winterquartiere, gingen danach auf Gastspielreisen und bespielten unter anderem ihre weiteren Spielstätten, etwa in Breslau (heute Wrocław in Polen), Hamburg oder Wien.[15] Während ihrer Abwesenheit vermieteten sie die

10 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 37–45.

11 Zit. n. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 98.

12 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 43.

13 Bezüglich der Platzkapazitäten vgl. Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin; Ruth Freydank (Hg.), *Theater als Geschäft*. Berlin: Edition Hentrich, 1995, S. 10; Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 315–344; Paul Linsemann, „Die Theaterstadt Berlin – Eine kritische Umschau [1897]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 179–234, hier S. 186.

14 Vgl. Kirschnick, *Vom Rand*.

15 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 55–263. Im Jahr 1889 Jahr ließ Ernst Renz am Luisenplatz in Breslau (heute Wrocław in Polen) ein Zirkusgebäude mit rund 3000 Plätzen errichten, das 1903 von Circus Busch übernommen wurde (vgl. Erich A. Franz, *Bei uns in Breslau. Kaleidoskop einer Stadt. Heiteres, Besinnliches, Historisches, Erinnerungen*. St. Michael:

Berliner Häuser an andere Zirkusse oder Veranstalter:innen. Beim Blick in die von Alwil Raeder herausgegebene Publikation zum 50-jährigen Jubiläum von Circus Renz im Jahr 1896 fällt auf, dass Ernst Renz sein Unternehmen nicht nur beständig vergrößerte, sondern dass er durch den Besitz eigener Spielstätten auch einen umfangreichen Repertoirebetrieb etablieren konnte. Ab 1879 hatte Renz bei seinen Aufenthalten in der ehemaligen Markthalle ein täglich wechselndes Angebot, das heißt verschiedene Nummernprogramme und mehrere Zirkuspantomimen im Repertoire.[16] Und Circus Busch wurde 1922 attestiert, über 600 Personen zu beschäftigen.[17] Der Betrieb der Spielstätten und Gastspielreisen sowie die Inszenierung von Zirkuspantomimen erwies sich stets als äußerst kostspielig. Erfolgreiche Zirkusgesellschaften waren daher kapitalintensive, effizient organisierte Unternehmungen.[18] Dies wird auch in einer Lobesrede von Signor Domino (bürgerlich: Emil Cohnfeld) über Circus Renz deutlich:

> Drei Dinge insbesondere waren es, welche den Circus Renz jederzeit auszeichneten, ihn zu einem Muster-Institut werden […] ließen: seine vorzügliche, überall bis in's Kleinste sorgsam gegliederte innere Organisation – das unverbrüchlich und auf's Strengste durchgeführte Prinzip der tadellosesten technischen Exaktheit seiner Leistungen – und die jederzeit und überall aufrecht erhaltene strenge Disziplin innerhalb der Gesellschaft.[19]

Nicht nur die finanziellen Möglichkeiten der großen Zirkusunternehmen und die Platzkapazitäten ihrer Spielstätten verdeutlichen, dass es den Zirkussen in Berlin um 1900 gelang, sehr viele Zuschauer:innen zu erreichen. Auch Zeitungsberichte und Polizeirapporte geben Aufschluss über die enorme

---

Bläschke, 1980, S. 56–60). Die Quellenlage zum Breslauer Zirkusgebäude ist äußerst dürftig. Ein Abzug des Bauplans findet sich im Zirkusarchiv Winkler (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 34, 130), ein Sitzplan in einem historischen Stadtführer (vgl. Paul Habel, *Neuer Führer durch Breslau. Mit zahlreichen Bildern und einem farbigen Stadtplane.* Breslau: Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs in Breslau, 1905, S. 142). Auch in Hamburg und Wien besaß Renz Zirkusgebäude. Eine Übersicht über die Wiener Zirkusgebäude bietet der Beitrag von Manuela Rath, „Zirkus in Wien. Zur Architektur und Programmatik der feststehenden Zirkusbauten", in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien,* Wien: LIT Verlag, 2013, S. 79–99.

16 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 156–263.

17 Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

18 Vgl. auch Kwint, *Legitimization*, S. 113.

19 Signor Domino, *Cirkus*, S. 68.

Resonanz der Zirkusprogramme beim Publikum. Mithilfe von archivierten Presseanzeigen, Programmzetteln und Zirkusplakaten lassen sich zudem Rückschlüsse auf die entsprechenden Werbestrategien sowie die visuelle Präsenz des Zirkus im städtischen Raum ziehen. In diesem Kapitel wird daher auch die Öffentlichkeitswirksamkeit der Zirkusse in Berlin um 1900 genauer in den Blick genommen. Zuvor soll es jedoch ausführlich um ihre Aufführungspraxis gehen. Diese wurde von der (theater)wissenschaftlichen Forschung bislang stark vernachlässigt und kann daher nicht als bekannt vorausgesetzt werden. Für die Antwort auf die für diese Arbeit zentrale Frage nach dem Konkurrenzverhältnis von Zirkus und ‚Theater' in Berlin um 1900 ist eine genauere Kenntnis der damaligen Zirkusproduktionen wie auch ihrer Spielstätten jedoch unerlässlich.

1.2 Die drei zentralen Zirkusspielstätten zwischen 1869 und 1918

Ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren drei Zirkusspielstätten von besonderer Bedeutung in der aufstrebenden Kulturstadt Berlin: der auch Wellblechzirkus genannte Circus Krembser am Kapelle-Ufer, der Markthallenzirkus am Schiffbauerdamm sowie Circus Busch beim Bahnhof Börse beziehungsweise am Hackeschen Markt (s. Abb. 1, v.l.n.r.).

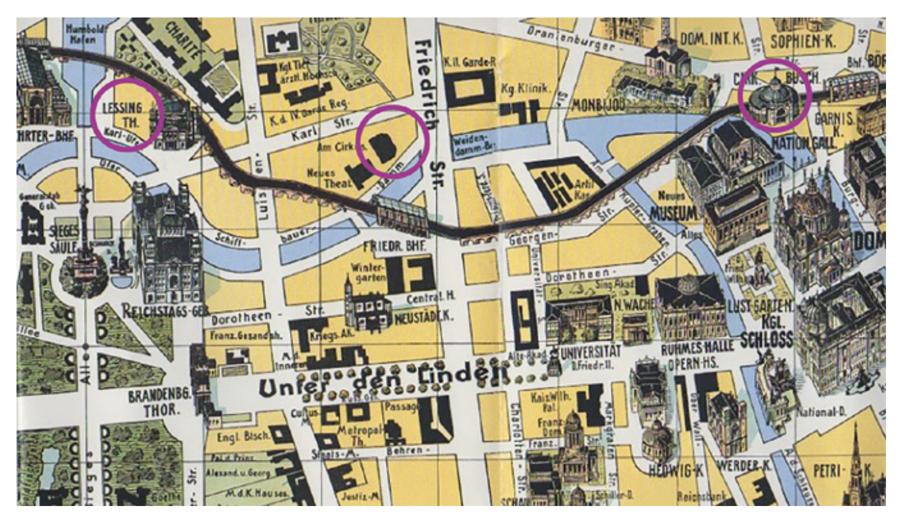


Abb. 1 Ausschnitt aus dem Monumentalplan von Berlin (1902). © Staatsbibliothek zu Berlin.

Heute erinnert nur noch der Name der kurzen Straße „Am Zirkus“ zwischen Friedrichstraße und Berliner Ensemble an die pompösen Zirkusgebäude. In der relevanten theaterwissenschaftlichen Literatur, das heißt in Katalogen und Studien zu den Berliner Theaterspielstätten, tauchen die Gebäude bislang nicht auf.[20] Sie werden lediglich in wenigen heimatkundlichen und zirkushistoriografischen Publikationen außerhalb der akademischen Forschung besprochen – obwohl die in ihnen präsentierten Produktionen für das damalige Bühnengeschehen, aber auch für das kulturelle Leben Berlins durchaus von Bedeutung waren. Aufgrund der Lücken im kollektiven Kulturgedächtnis sowie in der Forschung werden jene Zirkusspielstätten, die im Forschungszeitraum von Bedeutung sind, im Rahmen dieses Kapitels ausführlicher vorgestellt.

Alle drei Zirkusgebäude besaßen vergleichsweise hohe Platzkapazitäten und wurden in Zusammenarbeit mit Architekt:innen, Ingenieur:innen und aufstrebenden Firmen der jungen Reichshauptstadt erbaut und ausgestattet. Dies belegen die Namen großer Firmen wie AEG (Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft), Halske, Siemens oder Schuckert sowie die Erwähnung neuer Bautechniken wie dem Eisenbetonbau (Moniertechnik) in den entsprechenden baupolizeilichen Akten. Die drei Spielstätten waren sich in den Grundzügen ihrer Architektur ähnlich. Sie besaßen alle einen Innenraum mit um die Manege aufsteigenden Sitzreihen. Auch dienten alle drei Spielstätten als Experimentierfelder und Schauplätze für die neusten technischen Errungenschaften der damaligen Zeit. Nachfolgend soll es zunächst um ihre architektonische und bühnentechnische Ausstattung gehen, da diese für das Verständnis der zirzensischen Aufführungspraxis um 1900 unabdingbar ist.

1.2.1 *Der Markthallenzirkus 1873–1918*

> Die Tour ist kurz, in wenigen Minuten zurückgelegt. Hier sind wir schon am Cirkus Renz in der Karlstraße, dem imposanten Eisengebäude mit seinem gewaltigen hochgeschwungenen Portal, den beiden hohen Freitreppen zu den Seiten, die Manege ein Stock hoch über der Erde, darunter der weite, einen ganzen Straßendurchgang bildende Wagentunnel, der den Gepäckwagen-Train des Instituts birgt; der Bogen des stolzen, prächtigen Portals mit bunten Glasmalereien geschmückt, zu denen kühn die schlanken, säulenartigen gußeisernen Träger emporragen. Man hört bei dem Anblick dieser circensischen Propyläen in Gedanken die Trompeten schmettern, die Rosse stampfen, das verwegene

20 Siehe z. B. die Übersicht von Spielstätten in Berlin auf der Webseite von Observatory of Scenic Spaces, „Atlas Berlin“, https://www.espaciosescenicos.org/en/atlas/berlin/8 (Zugriff 01.07.2021).

> Hussa! der Reiter und Reiterinnen; man sieht es schimmern von Seide, Sammet, Silber, Gold und elektrischem Licht…[21]

Der frühe Zirkushistoriograf Signor Domino lädt in seinem Werk *Der Cirkus und die Cirkuswelt* aus dem Jahr 1888 auf einen Rundgang durch die Berliner Zirkusspielstätten ein.[22] Seine Ausführungen zum Markthallenzirkus lassen die Pracht und die Ausstrahlung dieses Gebäudes – im Vergleich zu den wenigen noch erhaltenen Schwarz-Weiß-Fotografien – auch heute noch erahnen. Der Markthallenzirkus basierte auf der Architektur der ersten Berliner Markthalle, die zwischen 1865 und 1867 nach den Plänen Friedrich Hitzigs von der Berliner Immobilien-Gesellschaft zwischen Schiffbauerdamm und Karlstraße an der Spree erbaut worden war. Die Konstruktion bestand zu einem großen Teil aus Eisen und Glas sowie aus Mauerwerk im unteren Bereich. Durch die Mitte des Gebäudes führte ein breiter Gang, der die Karlstraße mit dem Schiffbauerdamm verband. Die Marktstände waren in den Seitenschiffen untergebracht und lagen höher als die Durchgangsstraße.[23] Zu einer Zirkusspielstätte wurde die Markthalle, nachdem deutlich geworden war, dass sie als Einkaufsort von der Bevölkerung nicht angenommen wurde, was zu ihrer Schließung nach weniger als einem Jahr geführt hatte. Im Rahmen der Umnutzung wurde auf Ebene der Seitenschiffe ein Boden eingezogen, sodass die vormalige Durchgangsstraße nun als Tunnel durch das Untergeschoss verlief. Im Zentrum des Raumes wurde eine Arena mit dem üblichen Durchmesser von 13 Metern eingerichtet, im Untergeschoss entstanden Stallungen, eine Unterbühne sowie eine auch als ‚Zirkustunnel' bekannte Verpflegungsstätte. Ab 1873 wurde die Spielstätte von Circus Salamonsky und ab 1879 von Circus Renz gepachtet, bis Ernst Renz das Gebäude im Jahr 1886 der Berliner Immobilien-Gesellschaft abkaufen konnte und in der ehemaligen Markthalle sein Berliner Hauptquartier einrichtete.[24]

---

21 Signor Domino, *Cirkus*, S. 144.

22 Bezüglich der ersten Zirkushistoriografen des deutschsprachigen Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe auch Peter, *Zirkus*, S. 20–22.

23 Vgl. *Zeitschrift für Bauwesen* 17.3–4 (1867), S. 229–232.

24 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 49.

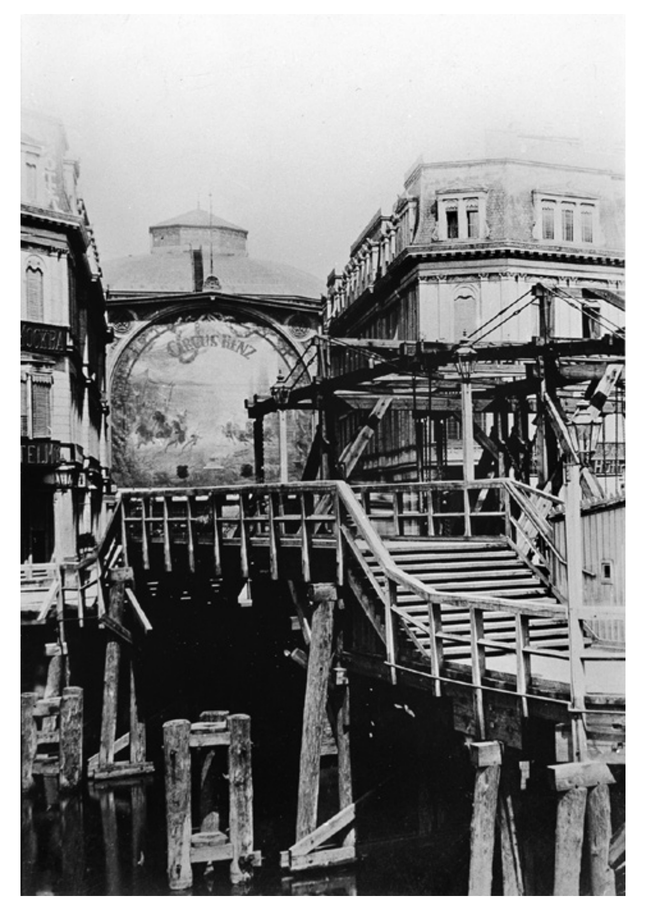


Abb. 2 Kuppelbau des Markthallenzirkus unter Circus Renz (ca. 1890). Foto: Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Bereits vor dem Kauf hatte Renz das Gebäude im Jahr 1879 außen wie auch innen renovieren lassen, was die *Berliner Börsen-Zeitung* in einem Bericht lobend hervorhob:

> Die mit einem gewissen Raffinement der Anatomie des Körpers angebrachten Veränderungen, die mit den Sitzplätzen vorgenommen worden waren, sowie das Arrangement in der decorativen Ausstattung der Räume fanden allgemeinen Beifall. Die äußere Physiognomie des Hauses ist unbestreitbar eine bedeutend elegantere geworden, als sie früher war.[25]

25 *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1879, S. 6.

Nach der definitiven Übernahme des Gebäudes im Jahr 1886 erfolgte ein umfassender Umbau, bei dem oberhalb der Manege eine Kuppel eingezogen wurde (s. Abb. 2). Durch das Einsetzen von Eisenträgern konnten außerdem Stützen aus dem Mittelrund entfernt werden, um die Sicht zu verbessern. Eine Besprechung des Umbaus in der *Deutschen Bauzeitung* schließt mit den Worten:

> Der mächtige Raum des neuen Zirkus fasst über 4000 Zuschauer. Durch den in lichter Tönung gehaltenen Anstrich, der überall sichtbar gebliebenen Eisen-Bautheile und durch passende Wahl der zum Ueberziehen der Logen-Brüstungen und Sitze benutzten Stoffe ist dem Raume zu einer recht ansprechenden Erscheinung verholfen. Als Hauptstück der Ausstattung ist die im Barockstil erbaute prunkvolle Königsloge zu erwähnen.[26]

Diese Beschreibung vermittelt einen Eindruck, wie der Innenraum der Spielstätte zwischen 1889 und 1897 auf die Zuschauer:innen gewirkt haben könnte (s. auch Abb. 3). In den 1890er Jahren kam es zu weiteren Modernisierungs- und Renovierungsarbeiten wie dem Einbau einer bühnentechnischen Vorrichtung zur Bespielung der Manege mit Wasser im Jahr 1891 oder der Einrichtung eines zusätzlichen Festsaals im Jahr 1896. Franz Renz, der Sohn des Gründers, gelang es nach dem Tod seines Vaters 1892 nicht mehr, das Unternehmen rentabel weiterzuführen, sodass er es 1897 schließen musste. Daraufhin wurde die Zirkusspielstätte für zwei Jahre als Neues Olympia-Riesentheater betrieben und ab 1899 von Circus Schumann gepachtet.[27] Im Jahr 1904 konnte der Zirkusdirektor Albert Schumann das Gebäude den Erben des Renzschen Zirkusunternehmens abkaufen.[28]

Schumann veranlasste weitere größere Umbauten. Ein Sitzplan von 1904 weist bereits die Existenz einer Tiefenbühne gegenüber dem Haupteingang respektive dem Foyer in der Karlsstraße auf. Zuvor hatten sich an dieser Stelle Tribünen befunden.[29] Unter Schumann waren in der Spielstätte 4988 Plätze zugelassen.[30] Im August 1909 fand die Theaterpolizei laut einem Revisions-

26 *Deutsche Bauzeitung*, 24.08.1889, S. 413.

27 Das Neue Olympia-Riesentheater wurde von Bolossy Kiralfy und Hermann Haller, der später als Leiter des Berliner Admiralpalasts bekannt wurde für seine Revuen, geführt (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 128, 163, 329 f.).

28 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 51 f.

29 Vgl. Sitzplan Circus Renz, ca. 1880, Sitzplan Circus Schumann, 1904, Sitzplan Circus Schumann, ca. 1909, Archiv Friedrichstadt-Palast.

30 Vgl. Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin. Zusätzlich verfügte Schumann über 1200 Plätze im sogenannten Zirkustunnel, für den er eine separate Konzession nach Paragraf 33a (RGO) besaß. Die Eintrittspreise lagen dort bei 0,10 bis 0,30 Mark. Der Zirkustunnel

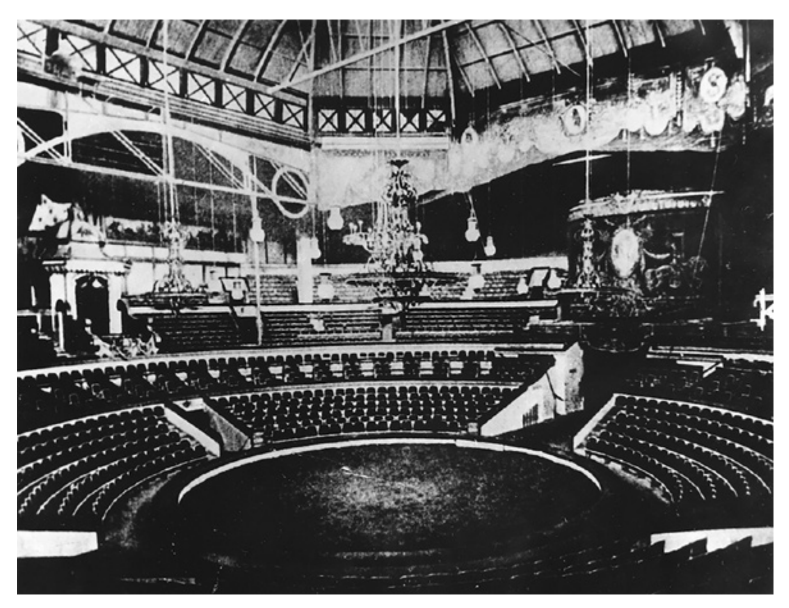


Abb. 3 Innenraum des Markthallenzirkus (ca. 1890). Foto: Archiv Friedrichstadt-Palast.

bericht in der Spielstätte einen größeren Umbau der Bühne vor, über den sie vorab nicht unterrichtet worden war.[31] Über die „großartigen Veränderungen" des Gebäudes im Rahmen seines Umbaus im Jahr 1909 berichtete die *Berliner Börsen-Zeitung* nach einer Pressekonferenz vor der Wiedereröffnung im September Folgendes:

> Der ganze Innenraum strahlt in neuen hellen Farben und gewährt in seiner wundervollen Beleuchtung allein schon ein fesselndes Bild. Der Mittelpunkt aller Umwandlungen aber ist die Bühne, die mit einem wahren Raffinement technischer Neuerungen ausgestattet ist […]. [D]ie eigentliche Bühne ist um das Doppelte vergrößert worden, während sechs andere verstellbare Podien den Platz zwischen der Manege und dem Bühnenraum ausfüllen. Die Bühnenflächen haben eine Länge von 40 und eine Breite von 20 m. […] Die Bühne ist sowohl

existierte, wie einem Bericht in der *Vossischen Zeitung* vom 30. Dezember 1873 zu entnehmen ist, bereits seit der Umwandlung der Markthalle in einen Zirkus bzw. seit dem Betrieb durch Circus Salamonsky: „Unter dem Circus breitet sich an der Stelle der ehemaligen Fischbassins und Eiskeller ein Riesentunnel ohne Gleiches in Berlin aus. Verschiedene Bier-, Speise-, und Conditorei-Büffets sind in demselben verstreut." (Zit. n. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 98).

31 Revisionsbericht, 18.08.1909, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1536, Landesarchiv Berlin.

> in ihrer Höhe verstellbar als auch drehbar, und rotiert mit der Geschwindigkeit eines galoppierenden Pferdes. Sämtliche Podien können auf elektrischem Wege bis auf den Boden herabgelassen werden, sodaß sie mit der Manege eine Ebene in der Größe von mehr als 800 qm bilden. Der Antrieb geschieht durch Elektromotoren. Die Gesamtkosten dieses Umbaues belaufen sich auf über ¼ Million Mark.[32]

Laut einem Bericht in der Fachzeitschrift *Das Programm* kamen anlässlich der Premiere der Pantomime *Drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie* die Drehbühne, das verstellbare Bühnenpodium sowie die Hubpodien am 28. Oktober 1909 erstmalig zum Einsatz.[33] Einem Programmheft dieser Pantomime vom Januar 1910 zufolge waren die Installationen von zwei Berliner Eisenbau- und Maschinenfirmen konstruiert und eingebaut worden.[34] Sowohl die Drehbühne als auch die Hubpodien sind in einem Katalog der Firma E. de la Sauce & Kloss abgebildet (s. Abb. 4 u. 5).[35]

Diese neuen bühnentechnologischen Installationen schienen Aufmerksamkeit zu erregen. So berichtete *Das Programm* etwas später über einen Probenbesuch „des Gouverneurs von Berlin, General von Kessel, […] in Begleitung des Grafen von Westphalen vom Kaiserlichen Marstall und mehreren hohen Militärs“ im Circus Schumann.[36] Albert Schumann zeigte den Besuchern die Drehbühne. Als besonders interessant wurde in dem Bericht „der Hebemechanismus des ca. 20 Meter langen Bühnenpodiums“ hervorgehoben, „dessen Hebewerk […] mit 14 elektrischen Motoren und 72 PS ausgerüstet [ist] und […] von einer Stelle aus von einer Person dirigiert werden [kann].“[37]

Nach dem Ersten Weltkrieg kaufte die Aktiengesellschaft Max Reinhardts das Gebäude Albert Schumann ab und benannte es in das Große Schauspielhaus um. Die Breite der Schumannschen Tiefenbühne wurde dabei offenbar beibehalten.[38] Nach einer Episode als Theater des Volkes während der NS-Zeit wurde die Spielstätte nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Namen Friedrichstadt-Palast weitergeführt und 1985 schließlich abgerissen.

---

32 *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.09.1909, S. 7.

33 Vgl. *Das Programm*, 31.10.1909, o. S.

34 *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie*. Programm. Circus Schumann, Berlin, 17.01.1910, Archiv Friedrichstadt-Palast.

35 Theaterhistoriografisch wird für den deutschen Kontext die von Karl Lautenschläger für das Münchner Residenztheater entwickelte Drehscheibe mit einem Durchmesser von 16 Metern als erste Drehbühne festgehalten. Sie wurde im Mai 1896 anlässlich einer Inszenierung von *Don Giovanni* (Mozart) in Betrieb genommen (vgl. Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1. München u. Berlin: Oldenbourg, 1929, S. 284).

36 *Das Programm*, 20.02.1910, o. S.

37 Ebd.

38 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 52.

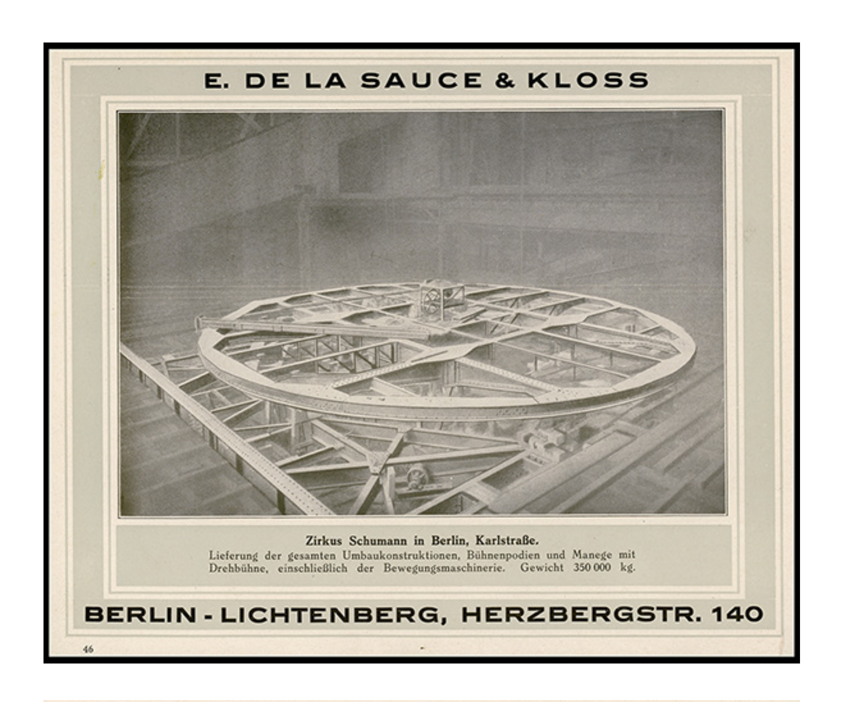




Abb. 4 u. 5 Drehbühne und Hubpodien im Markthallenzirkus (ca. 1909). Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin.

Zu dieser Entscheidung kam es nicht nur wegen der verschiedenen, teilweise schlecht dokumentierten Umbauten,[39] sondern auch aufgrund des mangelhaften Gebäudefundaments: Das Gebäude war auf rund 850 Eichenpfählen in morastigem Untergrund unweit der Mündung der Panke in die Spree errichtet worden. Bereits über den Umbau unter Renz im Jahr 1889 wurde in diesem Zusammenhang berichtet, der schlechte Untergrund gebe Anlass „zu ausgedehnter Verwendung eiserner Träger schwerster Art" wie auch zur „Durchführung des Umbaues hauptsächlich mittels Eisenkonstruktionen und Zementarbeiten nach Monierscher Art".[40] Spätestens mit der Trockenlegung der Panke infolge des Mauerbaus (der Friedrichstadt-Palast lag auf dem Territorium der DDR) in den 1960er Jahren begann die Stabilität des Bauwerks aufgrund des Feuchtigkeitsverlusts der Eichenpfähle im Untergrund nachzulassen. Dies gab 1980 den Anlass zur Schließung und fünf Jahre später zum Abriss der Spielstätte.[41]

Exkurs: Max Reinhardt

Der erste Friedrichstadt-Palast war von 1873 bis 1918, also während fast eines halben Jahrhunderts, eine Zirkusspielstätte gewesen. Im Vergleich zur rund 15-jährigen Geschichte des Gebäudes als Großes Schauspielhaus sind die Zirkusära sowie die entsprechende Architektur weder sonderlich bekannt noch gut erforscht. Nach der Wiedereröffnung der wichtigen Berliner Zirkusspielstätte als Großes Schauspielhaus am 28. November 1919 war in einem Beitrag des Baurats Karl Michaelis im *Zentralblatt der Deutschen Bauverwaltung* über den Umbau des Zirkus zum Schauspielhaus Folgendes zu lesen: „Reinhardt zog es schon vor 8 Jahren [für eine *Ödipus*-Inszenierung, Anm. M. H.] in das Haus, das ihm verworren in Aussehen und Gefüge dennoch Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner Pläne bot, wie er sie in Theatergebäuden nicht fand."[42] Michaelis brachte im gleichen Artikel sein Unverständnis dar-

39 Eine Auflistung der Umbauten ist in einer Akte des Landesarchivs Berlin zu finden: Rat des Stadtbezirks Berlin-Mitte, Abteilung Bauwesen, C Rep. 131-09, 301, Landesarchiv Berlin.

40 *Deutsche Bauzeitung*, 24.08.1889, S. 413.

41 Vgl. Vorgutachten über die aufgetretenen Setzungserscheinungen […], Bauvorhaben: Friedrichstadt-Palast, VEB Baugrund Berlin, 19.05.1976, Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur, C Rep. 121, 814, Landesarchiv Berlin.

42 *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 06.12.1919, S. 591. Im Jahr 1911 wurden übrigens auch im Gebäude von Circus Busch die *Orestie* unter der Regie von Fritz Helmer und Beteiligung der Reinhardt-Schauspielerin Tilla Durieux in der Rolle der Kassandra (vgl. *Das Programm*, 07.05.1911, o. S.; *Orestie.* Programm, Circus Busch, Berlin, 31.05.1911, Zirkusarchiv Heino Zeitler, Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin) sowie *Richard III* unter der Regie von Ferdinand Bonn (vgl. *Das Programm*, 23.04.1911, o. S.; Peter W. Marx,

über zum Ausdruck, warum ein Theatermann wie Reinhardt gerade an solch einem „verworrenen“ Zirkusgebäude Gefallen fand. Dem Baurat zufolge sah Max Reinhardt in der Spielstätte jedoch verschiedene Vorteile und Chancen: etwa das Spiel im Rund und eine damit verbundene, spezifische Körperlichkeit der Akteur:innen sowie eine (erhoffte) unmittelbarere Kommunikation mit dem Publikum. Auch die Arbeit mit neuen Beleuchtungstechniken und die hohen Platzkapazitäten, die niedrige Eintrittspreise ermöglichen sollten, befand der Theaterreformer dem Baurat zufolge als attraktiv.

Michaelis schloss seine Ausführungen über die Möglichkeiten des Gebäudes für Reinhardt mit den Worten: „Die Akustik des Hauses war trotz seiner Eisenkonstruktion auffallend gut, die großen Stoffschleier, die die Wellblechkuppel verdeckten, mochten akustisch günstig wirken.“[43] Diese Aussage ist nicht nur ein Zugeständnis an das „verworrene“ Gebäude, sondern auch für das heutige Verständnis der zirzensischen Aufführungspraxis interessant. Denn die Akustik des Hauses dürfte es den Zuschauer:innen trotz seiner Größe ermöglicht haben, die sprechenden Akteur:innen der Zirkuspantomimen zu hören und zu verstehen. Mehr zur (umstrittenen) Sprache auf den Zirkusbühnen dann an späterer Stelle im Buch (s. Kapitel 1.3.2 sowie 2.4.3).

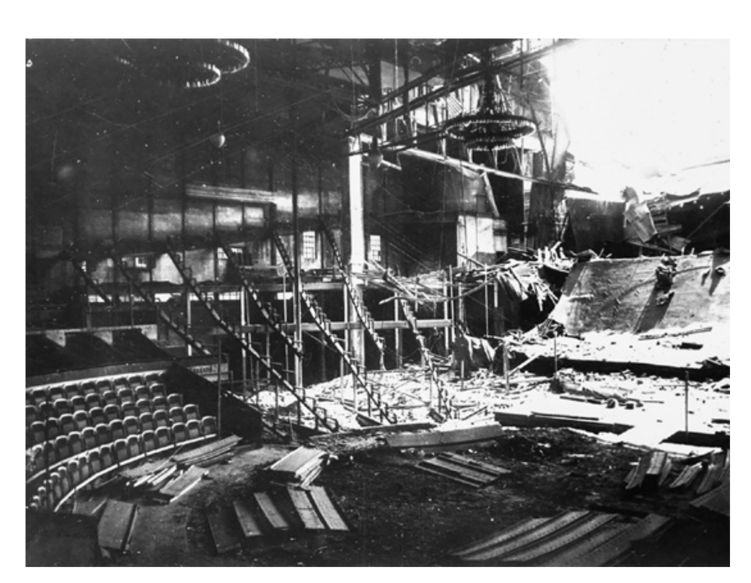


Abb. 6 Während des Umbaus zum Großen Schauspielhaus stürzte im Mai 1918 das Bühnenhaus ein. Foto: Archiv Friedrichstadt-Palast.

Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen: Francke, 2008, S. 334–345) zur Aufführung gebracht. Diese Theaterexperimente in einem Zirkusgebäude sind heute im Vergleich zu denjenigen von Max Reinhardt größtenteils in Vergessenheit geraten.

43 *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 06.12.1919, S. 591.

In der Wortmeldung des Baurats kommt wie angedeutet zugleich eine für die damalige Zeit typische, abwertende Haltung gegenüber dem Zirkus zum Ausdruck, wenn Michaelis etwa schreibt:

> Diese günstige Lage und die Größe sowie das Fassungsvermögen des Baues haben in erster Reihe die Wahl gerade auf dieses Gebäude gelenkt, dessen äußerer Aufbau, Ausstattung und bisherige Benutzung sonst wohl von dem Versuch, es zu einer Stätte ernster Kunst umzubilden, hätten abschrecken mögen.[44]

Der Umbau des Gebäudes durch die Aktiengesellschaft Max Reinhardts entsprach also einer Transformation in eine Spielstätte der „ernsten Kunst“ oder, anders formuliert, einer Ankunft der Spielstätte in der Hochkultur – und damit offensichtlich einer großen Zäsur. Denn das Stichwort ‚Großes Schauspielhaus‘ ruft, zumindest in Fachkreisen, sofort Bilder der innenarchitektonischen Gestaltung des Hauses durch Hans Poelzig hervor. Dass aber in diesem Gebäude bereits viel früher mit neuartigen Beleuchtungstechnologien experimentiert wurde oder dass es darin eine versenk- und drehbare Manege sowie Hubpodien gab, die die Manege mit der Tiefenbühne verbanden, ist weitestgehend unbekannt.[45] Wenig überraschend datiert auch der heutige Friedrichstadt-Palast, der seit 1984 in einem Gebäude in der Friedrichstraße unweit der einstigen Spielstätte untergebracht ist, seinen Ursprung auf das Jahr 1919, also auf die Nutzung des Gebäudes als Großes Schauspielhaus.[46] Am Beispiel des Markthallenzirkus beziehungsweise des Großen Schauspielhauses treten

---

44 *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 06.12.1919, S. 590.

45 Interessant ist überdies, dass Hans Poelzig, dessen bekannte tropfsteinartige Innenarchitektur heute sinnbildlich für das Große Schauspielhaus steht, erst 1918 die künstlerische Leitung des Umbaus übernahm (vgl. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 06.12.1919, S. 591 f.). 1913 war Hermann Dernburg, Architekt des 1910 errichteten Berliner Sportpalasts, mit dem Entwurf des Umbaus beauftragt worden. Er hatte 1912 auch Entwürfe für ein Festspielhaus in Berlin, das sogenannte Theater der 10.000, erstellt, die stark an die festen Zirkusspielstätten erinnern (vgl. Hermann Dernburgs Entwürfe für das Deutsche Festspielhaus (Theater der 10.000) in Berlin, Inv. Nr. 19376–19380, Architekturmuseum, Technische Universität Berlin, https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&SID=1628676188979 (Zugriff 06.05.2021).

46 Vgl. Wolfgang Tilgner / Eva Senger, *Das Haus an der Spree. Von der Markthalle zum Friedrichstadtpalast*. Berlin: Friedrichstadt-Palast, 1974. Im Jahr 2019 feierte der Friedrichstadt-Palast sein 100-jähriges Jubiläum und schreibt damit seinen Anfang im Jahr 1919, also dem Zeitpunkt der Übernahme des Gebäudes durch Max Reinhardt, fest. Auf der Jubiläumswebseite der Spielstätte wird die 50-jährige Zirkusgeschichte des Gebäudes zusammen mit der Errichtung und Umwandlung der Markthalle als „Prolog / Vorgeschichte“ zusammengefasst (vgl. o. A., „Ein Jahrhundert Palast. Geschichte“, in: *Ein Jahrhundert Palast, 1919–2019* https://einjahrhundertpalast.berlin (Zugriff 03.03.2019)). Auch in der Präsentation seiner Geschichte im Foyer des heutigen Friedrichstadt-Palasts wird nur am Rande auf die Zirkus-Ära hingewiesen.

somit bestimmte blinde Flecken der theaterhistorischen Forschung sowie ein anhaltendes Desinteresse der Disziplin an der Aufführungspraxis des Zirkus mit ihren spezifischen Spielstätten und bühnentechnischen Innovationen zutage.[47]

1.2.2 *Circus Krembser 1886–1896*

> …aber schon sind wir ein paar hundert Schritte weiter, am Unterbaum: ein neues Bild für das Spiel unserer Phantasie. Dort rechts der anmuthig freundliche Cirkus Krembser, aus hellgestrichenem Eisen-Wellblech errichtet, leicht, luftig, zierlich wie ein Nippestisch-Stückchen und doch umfangreich – ein neues, junges, aufstrebendes Institut von tüchtigen Leistungen, in der Entwicklung begriffen… es ließen sich Parallelen zwischen ihm und Cirkus Renz ziehen.[48]

Im Jahr 1886 ließ der Zirkusdirektor August Krembser bei der Kronprinzenbrücke an der Ecke Unterbaum Straße/Friedrich-Carl-Ufer (heute Kapelle-Ufer) eine semi-mobile Zirkusspielstätte errichten, die vornehmlich aus Eisen bestand. Das Gebäude war bewusst so konstruiert, dass es sich wieder abbauen ließ, und wurde in Berlin tatsächlich auch einmal ab- und etwas weiter flussaufwärts wieder aufgebaut.[49] Architekt des Bauwerks war der Ingenieur und spätere Regierungsbaumeister Mathias Koenen, die Eisenteile wurden von der Berliner Maschinenfabrik Cyclop hergestellt.[50] Der innere Durchmesser des Rundbaus betrug 40 Meter, die Manege besaß einen Durchmesser von 13 Metern und das Dach des Hauptbaus bestand aus Zeltplanen.[51]

---

47 Zwischen 2016 und 2017 wurden in einem DFG-geförderten Digitalisierungsprojekt der Technischen Universität Berlin und der Beuth Hochschule Berlin Archivalien von über 500 Theaterbauten erfasst und online zugänglich gemacht. Im Zusammenhang mit den Quellen zum Großen Schauspielhaus wird zwar explizit auf den späteren Betrieb der Spielstätte als Theater des Volkes und Friedrichstadt-Palast hingewiesen, nicht aber auf die vorhergehende Zirkusgeschichte (vgl. o. A., „DFG-Projekt Theaterbau-Sammlung: Projektfortschritt“, in: *Technische Universität Berlin, Architekturmuseum* https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=632 (Zugriff 06.05.2021)).

48 Signor Domino, *Cirkus*, S. 144 f.

49 Vgl. Bauakte Friedrich-Karl-Ufer 2–5 (Mitte), A Rep. 010-02, 2535, Landesarchiv Berlin.

50 Mathias Koenen gilt als wichtiger Wegbereiter der Moniertechnik bzw. des Baus mit Eisenbeton im Deutschen Kaiserreich in den 1880er Jahren. Er arbeitete auch mit Gustav Adolf Wayss zusammen, einem Berliner Ingenieur und Bauunternehmer, der das Patent für Monierkonstruktionen erworben hatte. (Vgl. Wolfgang König / Wolfhard Weber, *Netzwerke, Stahl und Strom. 1840 bis 1914*. Berlin: Propyläen, ^{2}1997, S. 291). Die Firma G. A. Wayss & Co. war auch in den Umbau des Markthallenzirkus im Jahr 1889 unter Circus Renz involviert (vgl. *Deutsche Bauzeitung*, 24.08.1889, S. 413).

51 Vgl. o. A. Detert / Johann Georg Justus Ballenstedt, *Architektur 1900*, Bd. 1: *Unterhaltung und Ertüchtigung. Theater, Zirkus, Panoramen, Saal-Bauten, Vereinshäuser, Sport-Anlagen*,

Aufgrund der besonderen äußeren Erscheinung – eine mit Wellblech verkleidete Eisenkonstruktion – wurde die Spielstätte auch ‚Wellblechzirkus' oder ‚Sardinenbüchse' genannt. Sie bot Platz für 3500 bis 4000 Personen.[52] 500 Gasflammen, darunter zwei 60-flammige Kronleuchter, sowie zwei elektrische Bogenlampen dienten zur Beleuchtung und ein eigens für das Gebäude entwickeltes Wasserdruck-Heizungssystem mit entlang der Sitzreihen verlaufenden Rohren sorgte für Wärme.[53] Laut einer technischen Zeichnung der Spielstätte aus dem Jahr 1890 kam „[d]as elektrische Licht nur bei Aufführung von Pantomimen" zum Einsatz.[54] Bespielt wurde das Gebäude von verschiedenen Zirkusgesellschaften, darunter Gotthold Schumann, Paul Busch und Corty-Althoff. Im Jahr 1889 erwarb Gotthold Schumann die Spielstätte und ließ sie so umbauen und ausstatten, dass er ab 1890 als erster in Berlin für seine Vorstellungen die Manege mit Wasser fluten konnte. Als sich 1895 die Errichtung eines weiteren Zirkusgebäudes in Berlin abzeichnete, verkaufte Gotthold Schumann das Gebäude wieder. Bereits ein Jahr später wurde die Konstruktion nach nur zehn Jahren Nutzung abgebaut.[55]

Wie erwähnt ließ sich die Spielstätte wie ein semi-permanenter Holzzirkus auf- und wieder abbauen und wurde während der ersten drei Jahre nach seiner Fertigstellung an verschiedene Gesellschaften vermietet oder verpachtet. Von den Berliner Zirkusspielstätten der 1850er Jahre unterschied sich Circus Krembser vor allem durch seine für damalige Verhältnisse neuartige Konstruktionstechnik mit Eisen, einem unbrennbaren Baumaterial.[56] Eine zukunftsweisende Entscheidung, wie sich herausstellen sollte: Reine Holzkonstruktionen waren in Berlin nämlich infolge der Einführung einer überarbeiteten Bauverordnung im Jahr 1889 aufgrund der größeren Brandgefahr nicht mehr zulässig.[57] Diese neuen polizeilichen Vorgaben bezüglich der

hg. von Reinhard Welz. Mannheim: Vermittlerverlag, 2005 [ca. 1900], S. 175; Eduard Schmitt, *Handbuch der Architektur. Vierter Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, Sechster Halb-Band: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, 6. Heft: Zirkus- und Hippodromgebäude*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1904, S. 61–66.

52 Vgl. *Deutsche Bauzeitung*, 23.04.1887, S. 193 f.

53 Vgl. *Deutsche Bauzeitung*, 18.05.1887, S. 239.

54 Vgl. Technische Zeichnung, ca. 1889, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1546, Landesarchiv Berlin.

55 In der zirkushistoriografischen Literatur kursiert die Vermutung, dass die Konstruktion in Magdeburg wiederaufgebaut wurde (vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 65; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 112, 116) – historische Belege ließen sich jedoch dafür bislang nicht finden.

56 Vgl. Schmitt, *Handbuch*, S. 61.

57 Nach dem verheerenden Brand des Wiener Ringtheaters 1881 wurden die Vorschriften für den Bau von Theaterspielstätten verschärft und spätestens mit der Berliner

Theater- und Zirkusspielstätten und ihrer Feuersicherheit spiegeln sich auch in der nächsten Berliner Zirkusspielstätte wider, dem Gebäude von Zirkus Busch, das 1895 errichtet wurde.

1.2.3 *Circus Busch 1895–1937*

> Und durch noch etwas hat sich das Straßenbild verändert. […] Da wo die National-Galerie, die Börse und andere Kunstinstitute liegen […]. Dort ist ein neuer Circus erbaut worden, von dem ich (oh welche Lust, Chronist zu sein) auch melden muß. Er heißt Circus Busch, und der sattsam freundliche Leser möge mir glauben, daß ich noch nicht darinnen war. […] Ein grüner Zaun, ein grüner Rasenplatz und eine kleine graue Mauer trennten die abendlichen Zecher von der geräuschvollen Burgstraße. Jetzt ist alles wegrasiert. Verschwunden. Aber ein rundes Ungetüm in bunten Farben erhebt sich dort; ein massives bemaltes Ziegelgebäude, so exponiert und hart am Wasser vorgelagert, daß man fürchtet, der Circus mit allen Rossen, Ballettmädchen und Athleten könnte in die Spree fallen.[58]

Wie aus diesen Ausführungen des Schriftstellers und Theaterkritikers Alfred Kerr aus dem 1895 hervorgeht, wurde kurz vor der Jahrhundertwende auf dem Gelände des heutigen James-Simon-Parks an der Spree direkt gegenüber der Alten Nationalgalerie ein weiteres Zirkusgebäude errichtet (s. Abb. 7 u. 8).

Zirkusdirektor Paul Busch, der mit seiner Gesellschaft zuvor bereits im Circus Krembser gastiert hatte, konnte auf der von der Stadt gepachteten Freifläche einen Entwurf der Architekten Blumberg und Schreiber umsetzen lassen. An das runde Eisenfachwerk-Hauptgebäude waren weitere feste Bauten angegliedert, welche die Vorhalle und Stallungen beherbergten. Als besonders „[b]emerkenswerth" an dem Bau galt damals auch „die in einem Zwischengeschoß angelegte Wandelhalle, die sich um den ganzen Zuschauerraum zieht", wie einer Beschreibung des Gebäudes zu entnehmen ist.[59] Die Spielstätte verfügte über 4300 Plätze und es ist davon auszugehen, dass die damals neusten Technologien sowohl hinsichtlich der Beleuchtung als auch

---

Bauverordnung von 31. Oktober 1889 mitsamt ihrer Ergänzung vom 3. April 1891 waren reine Holzkonstruktionen für Zirkusgebäude nicht mehr zulässig (vgl. *Die neuen Bestimmungen vom 18.03.1891 zur Polizei-Verordnug vom Oktober 1889 betreffend die bauliche Anlage und die innere Einrichtung von Theatern, Circusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen*. Berlin: Polytechnische Buchhandlung, 1891).

58 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hg. von Günther Rühle. Berlin: Aufbau, 1997, S. 91 f.

59 Architekten-Verein zu Berlin / Vereinigung Berliner Architekten (Hg.), *Berlin und seine Bauten*, Bd. 2.3: *Der Hochbau*. Berlin: Ernst, 1896, S. 515. Vgl. auch *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 24.10.1895, o. S.



Abb. 7 Vorne links die Friedrichsbrücke, im Hintergrund das Gebäude des Circus Busch direkt gegenüber der Alten Nationalgalerie (ca. 1900). Foto: Max Skladanowsky, Stiftung Stadtmuseum Berlin.

der Bühnentechnik installiert waren.[60] Um 1910 standen mehrfach bauliche Veränderungen des Gebäudes zur Debatte, die jedoch nicht durchgeführt wurden – möglicherweise aufgrund von Planungsunsicherheit bezüglich der Verlängerung des Pachtvertrags oder wegen Auseinandersetzungen mit den Behörden hinsichtlich einer Konzessionserweiterung.[61]

Im Jahr 1915 trat Paul Buschs Tochter Paula der Leitung des Zirkus bei, den sie nach dem Tod ihres Vaters 1927 allein weiterführte. Die Beendigung des Pachtvertrags für das Gelände an der Spree war auf 1939 datiert, doch die NS-Behörden drängten bereits ab 1934 auf eine Auflösung des Vertrags sowie auf

60 Vgl. Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

61 Im Rahmen meiner Archivaufenthalte und sonstiger Recherchen konnten keine detaillierten Baupläne dieses jüngsten Berliner Zirkusgebäudes gefunden werden und auch die entsprechenden Akten im Landesarchiv Berlin bezüglich Bautätigkeit, Bauaufsicht und Sicherheit der Berliner Theaterpolizei geben wenig Auskunft über Architektur und Ausstattung (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1563–1565). In Stephan Waetzoldts *Bilbliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert* finden sich ebenfalls keine weiteren Hinweise zum Berliner Gebäude von Circus Busch (vgl. Waetzoldt, *Bibliographie*, S. 40818). Laut den Angaben in einer Polizeiakte war 1915 das 10. Berliner Bauamt für das Unternehmen zuständig (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin).

den Abriss der Spielstätte. Dies ließ sich auch durch Paula Buschs Bemühungen sowie ihren Beitritt zur NSDAP nicht verhindern. Der Vertrag wurde 1935 vorzeitig beendet. Noch vor den Olympischen Sommerspielen 1936 sollte das Gebäude abgerissen werden. Der Abbruch erfolgte jedoch erst im Juli 1937 kurz vor der 700-Jahr-Feier Berlins im August.[62] Für die Zeit der Olympischen Spiele wurden kosmetische Eingriffe am Bau vorgenommen.[63]



Abb. 8 Postkarte mit dem Berliner Gebäude von Circus Busch (1920). Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Zeitgleich zum Abriss versuchte Paula Busch, einen Neubau in Berlin in die Wege zu leiten. Sie konnte Albert Speer, den Generalbauinspektor des Deutschen Reichs, von ihrem Vorhaben überzeugen und auch die Berliner Behörden begrüßten einen Neubau in der Nähe des Lehrter Bahnhofs. 1939 wurden die Architekten Roth und Lipp in Berlin mit der Anfertigung der Pläne beauftragt. Die Beseitigung des Busch-Gebäudes am Bahnhof Börse lässt sich also nicht auf eine generelle Abneigung des NS-Regimes gegenüber dem Zirkus zurückführen, sondern stand laut überlieferten Gesprächsprotokollen und Briefen im Zusammenhang mit Hitlers Vorstellungen von Architektur und Stadtplanung

62 Vgl. Paula Busch, *Das Spiel meines Lebens. Erinnerungen*. Berlin: Eulenspiegel, [2]1992 [1957], S. 9; Klünner, *Zirkusstadt*, S. 77.

63 Vgl. Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Tiefbaudeputation, A Rep. 010-01-02, 2611, Landesarchiv Berlin.

(Verbreiterung von Verkehrsadern, Neubauten usw.).[64] Das geplante neue Zirkusgebäude – im faschistischen Architekturstil – wurde jedoch nicht mehr verwirklicht.[65]

***

Für diese Untersuchung sind insbesondere die drei vorgestellten großen Spielstätten beziehungsweise die sie bespielenden Zirkusgesellschaften von Bedeutung. Aufgrund ihres Erfolgs, ihrer Platzkapazitäten sowie ihrer geografischen Nähe zu den großen Literaturtheater-Spielstätten wurden vor allem sie von deren Leiter:innen als bedrohliche Konkurrenz empfunden. Die potenten Berliner Zirkusunternehmungen standen ihrerseits in einem durch Rivalität, aber auch durch regen Austausch gekennzeichneten Verhältnis – nicht zuletzt in Bezug auf bühnentechnische Experimente und Innovationen, auf die noch genauer eingegangen wird. Zunächst jedoch ein kleiner Exkurs in den Berliner Süden.

Exkurs: Im Berliner Süden, wo die Artist:innen leben

Die drei Zirkusspielstätten im Stadtzentrum strahlten weit über die Reichshauptstadt hinaus. Doch abseits des Zentrums, in den südöstlich gelegenen Vor- beziehungsweise Nachbarstädten Tempelhof und Rixdorf (ab 1912 Neukölln), lag bis nach dem Zweiten Weltkrieg das eigentliche Mekka der Zirkuskünstler:innen. Der Katalog zu einer Ausstellung über Neuköllner Artist:innen und ihre Vereine hielt 1986 fest, dass außer dem Spruch „[I]n Neukölln war die Artistenwelt von Berlin versammelt" wenig Wissen über die Situation um 1900 überliefert sei.[66] Daran hat sich bis heute nichts geändert. Die Autor:innen des Katalogs gingen davon aus, dass um die Jahrhundertwende 2000 bis 3000 Artist:innen in der Gegend lebten.[67] In diesen Arbeiter:innen-Vierteln waren die Mieten günstig und es bestanden zahlreiche Auftritts- sowie Probemöglichkeiten. Im Jahr 1888 wurde in Rixdorf der Artist:innenverein Einigkeit

64 Vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 64–76.

65 Vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 73–75. Die Bauzeichnungen der Architekten Roth und Lipp befinden sich laut Gisela Winkler im Stadtmuseum Berlin (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 75). Im Landesarchiv Berlin befinden sich in den Akten des Baustabs Fritz Keibel (gemeinsam mit Arthur Reck, Architekt des Münze-Neubaus am Molkenmarkt von 1936) zudem Fotografien der Entwürfe des Zirkus-Busch-Neubau-Projekts (vgl. Baustab Keibel, Serie Z: Projekt Zirkus Busch Berlin, A Pr. Br. Rep. 042 (Fotos), 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1896, 1897, Landesarchiv Berlin).

66 Bezirksamt Neukölln / Kunstamt (Hg.), *Eine große Familie. Artisten und ihre Vereine in Neukölln. Beiheft zur Ausstellung in der Galerie im Saalbau 1986*. Berlin: o. A., 1986, S. 4.

67 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 10 f.

gegründet, 1898 folgten die Vereine Union sowie Victoria (1918 zusammengeschlossen zu Union Victoria). Darüber hinaus soll es fünf weitere lokale Vereine gegeben haben. Die mannigfaltigen Vereinsaktivitäten sind auch als Beleg für die hohe Präsenz und lokale Vernetzung von Zirkusschaffenden im südöstlichen Berlin zu sehen.[68]

Ab 1850, insbesondere nach dem Bau einer vom Halleschen Tor ausgehenden Straße, etablierten sich in und um die Neuköllner Hasenheide diverse Freizeitetablissements und Ausflugsziele wie Cafés, Gartenlokale und Festsäle – vielfach auch in Zusammenarbeit mit lokalen Bierbrauereien. Besonders bekannt wurde die Neue Welt am Eingang der Hasenheide, die auch mit Veranstaltungen im Gartenlokal und auf der Sommerbühne zahlreiche Besucher:innen anzog.[69] Die Neue Welt ebenso wie benachbarte Festsäle boten den Artist:innen mit ihren Bühnen Auftrittsmöglichkeiten und wurden zum Teil auch als Probe- und Trainingsräume genutzt. In den 1910er Jahren gelang es den ansässigen Artist:innenvereinen sogar, eigene Proberäume, sogenannte Probierhallen, vor Ort errichten zu lassen.[70] Und auch auf dem aus der Turnbewegung des frühen 19. Jahrhunderts hervorgegangenen Jahnschen Turnplatz in der Hasenheide trainierten die Artist:innen.[71]

---

68 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 12–28; Artisten-Verein ‚Einigkeit' Berlin-Neukölln (Hg.), *100 Jahre Artisten-Verein ‚Einigkeit' Berlin-Neukölln*. Berlin: Artisten-Verein Einigkeit, 1988.

69 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 8; Christian John, „Ausverkauf der ‚Neuen Welt'", in: Neuköllner Kulturverein (Hg.), *Sand im Getriebe. Neuköllner Geschichte(n)*, Berlin: Edition Hentrich, 1985, S. 135–150, hier S. 136–138; Uebel, *Viel Vergnügen*, S. 91–131. Einige historische Quellen wie Fotos, Postkarten und Zeitungsausschnitte, die Aufschluss über Vereine, Festsäle sowie Lebens- und Arbeitsorte der Artist:innen geben, befinden sich im Archiv des Museums Neukölln.

70 Vgl. Artisten-Verein ‚Einigkeit' Berlin-Neukölln. Die festen Spielstätten und Probierhallen in den europäischen und russischen Ballungszentren ermöglichten den Artist:innen regelmäßige Trainings und Proben. Wie Signor Domino schreibt, wurden in den Zirkusgebäuden nicht nur die Manege, sondern auch die übrigen Räumlichkeiten zum Proben genutzt: „Der zweite und eigentliche Schauplatz der Cirkusprobe ist nicht nur die Manege selbst, sondern das Innere des Cirkus überhaupt, so weit dieses freien Raum, Platz zum Ueben bietet […]." (Signor Domino, *Cirkus*, S. 75) Die Artist:innen auf dem europäischen Kontinent hatten im Vergleich zu den Künstler:innen im hochmobilen Zirkusbetrieb der USA vielfach auch während ihrer Engagements Gelegenheit, neue Nummern zu erarbeiten. Auch deswegen wurden sie gerne von den nordamerikanischen Zirkusgesellschaften engagiert. (Vgl. Public Broadcasting Service, „The Circus", in: *Films* https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/circus/ (Zugriff 14.03.2020).)

71 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 9–16; Uebel, *Viel Vergnügen*, S. 120–121. In der Nähe des Jahnschen Turnplatzes befand sich bis nach dem Zweiten Weltkrieg eine Freifläche für Zirkuswagen. Sicherlich lebten auch Artist:innen, die in den

Das Publikum in den zahlreichen Festsälen und Lokalen stammte in der Regel aus dem (örtlichen) Arbeiter:innen-Milieu, das sich den Eintritt in die teuren Varietés im Stadtzentrum nicht leisten konnte. Die Verbindungen der ortsansässigen Zirkus- und Varietékünstler:innen zur Arbeiter:innenbewegung waren eng. Ihre Vereine bestanden nicht nur aus professionellen Artist:innen, sondern verstanden sich auch als Arbeiter:innen-Sportvereine. So wurden in den Festsälen auch vielfach politische Versammlungen abgehalten, beispielsweise im Oktober 1907 anlässlich der Verurteilung Karl Liebknechts wegen Hochverrats.[72]

1.2.4 *Zur Bühnentechnik der Zirkusspielstätten zwischen 1869 und 1918*

Die historische Zirkuspraxis zeichnete sich seit jeher durch das Anpreisen und Darbieten von Neuem sowie Sensationellem aus – ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörten dazu auch die neusten (elektro)technischen Erfindungen und Entwicklungen. Bei der Beschäftigung mit den überlieferten Anschlag- und Programmzetteln der Berliner Zirkusgesellschaften aus der Zeit um 1900 fallen Ankündigungen technologischer Sensationen auf, häufig inklusive Erwähnung der entsprechenden Elektro-Hersteller:innen. Um 1900 experimentierten die großen Berliner Zirkusgesellschaften unter anderem mit neuen (elektrischen) Beleuchtungsmöglichkeiten, mit Bild- und Filmprojektionen sowie mit diversen mechanisierten Bühnenelementen wie dreh- und versenkbaren Manegenböden oder Hubpodien. Diese Mittel kamen insbesondere in üppigen Zirkusinszenierungen mit übergreifenden, narrativen Dramaturgien, sogenannten Zirkuspantomimen, zum Einsatz.

Zirkuspantomimen bildeten meistens den zweiten Teil eines Programms, wie beispielsweise einem Programmzettel von Circus Schumann von Oktober 1900 zu entnehmen ist: Auf elf Nummern, bestehend aus Reitdarbietungen, Akrobatik, Auftritten von Clowns, Darbietungen mit dressierten Hunden und Hirschen sowie der „Liliputanischen Hofkünstler-Truppe *Les Colibris*", folgte nach zehnminütiger Pause die Pantomime *China* in drei Abteilungen inklusive einer „Vorführung der neuesten Ereignisse in China durch den Kinematographen" in der zweiten Abteilung.[73] Besagter Programmzettel und viele weitere historische Quellen sowie Recherchen englischsprachiger Theaterhistoriker:innen belegen, dass die Zirkusunternehmen mit beeindruckender

---

großen Berliner Zirkusgesellschaften arbeiteten, in Rixdorf und Neukölln. Dies müsste jedoch in einer gesonderten Studie genauer untersucht werden.

72 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 16–19; John, *Ausverkauf*, S. 135–150.

73 *China*. Programm, Circus Schumann, Berlin, 22.10.1900, Archiv Friedrichstadt-Palast.

Geschwindigkeit die jeweils neusten technischen Erfindungen in ihre Bühnenarbeiten beziehungsweise in ihre Gebäude integrierten.[74] Dies erforderte zum einen enorme Geldsummen, die nur durch große Publikumserfolge eingespielt werden konnten.[75] Zum anderen setzte die stetige Anpassung der Programme auch viel Flexibilität voraus. Diese Fähigkeit, das jeweils Neue zu integrieren, prägte und veränderte die Aufführungspraxis der Zirkusunternehmen gleichermaßen. Für die Nutzung und Weiterentwicklung der neusten Bühnentechnologien standen die Berliner Zirkusgesellschaften im engen Austausch mit Erfinder:innen, Ingenieur:innen und Berliner Firmen, die um 1900 ein umfangreiches Know-how für die Ausstattung der unterschiedlichen Bühnen entwickelten.

Kenntnisse der bühnentechnischen Bedingungen der besprochenen Spielstätten sind wichtig für ein besseres Verständnis der Aufführungspraxis der Zirkusse sowie ihres Publikumserfolgs und der damit verbundenen Bedrohung für andere Theaterspielstätten. Auf den nächsten Seiten folgen daher zunächst einige Einblicke in die verwendeten Beleuchtungs- und Projektionstechnologien in den Berliner Zirkusspielstätten. Der zweite Abschnitt ist verschiedenen Bühnenapparaten gewidmet, bevor abschließend die hydrologischen Bühnentechnologien genauer in den Blick genommen werden, mit deren Hilfe die Zirkusse um 1900 große Wasserspektakel inszenierten.

Mobile Stromkraftwerke, kostspielige Lichteffekte und bewegte Bilder

In dem bereits erwähnten Bericht des Baurats Karl Michaelis im *Zentralblatt der Deutschen Bauverwaltung* über den Umbau des Markthallenzirkus im Jahr 1919 findet sich auch eine detaillierte Beschreibung des neuen Beleuchtungsapparats der neuerdings Großes Schauspielhaus genannten Spielstätte. Das Gebäude besaß einen vierteiligen, höhenverstellbaren Beleuchtungskörper, etwa 150 Lampen zur Erzeugung von Morgen- und Abenddämmerung sowie Sonnenauf- und -untergang, einen mehrstöckigen Wolkenapparat, einen Sternenhimmel in der Kuppel sowie diverse Scheinwerferinstallationen zur Beleuchtung von Arena und Tiefenbühne.[76] Die komplexe Installation war laut

74 Vgl. Arrighi, *Circus and Modernity*, S. 386–402: dies., *Circus and Electricity*, S. 81–100; Anna-Sophie Jürgens, „Circus Matters: Engineering, Imagineering and Popular Stages of Technology“, in: dies. (Hg.), *Circus, Science and Technology. Dramatising Innovation*, London: Palgrave Macmillan, 2020, S. 1–14; Tait, *Replacing Injured Horses*, S. 149–164.

75 Nicht nur Zirkusgesellschaften, sondern auch die meisten Theaterspielstätten und -ensembles waren bis zur Kommunalisierung und Verstaatlichung nach dem Ersten Weltkrieg kommerzielle Unternehmungen und somit auf den Zuspruch des Publikums angewiesen.

76 Vgl. *Zentralblatt der Deutschen Bauverwaltung*, 06.12.1919, S. 617.

Michaelis für Max Reinhardts Inszenierungen notwendig, weil „[e]ine große Rolle bei den Szenenbildern […] der elektrischen Beleuchtung zugewiesen [ist], die von Schwabe u. Ko. für die neuartigen Aufgaben entworfen und eingerichtet“ wurde.[77]

Dass bereits der Vorbesitzer Albert Schumann über einen aufwendigen, von der Firma Schwabe konzipierten Beleuchtungsapparat verfügte, war dem Baurat entweder nicht bekannt oder er verschwieg es galant.[78] Zehn Jahre vor dieser Besprechung in der Bauzeitschrift berichtete jedenfalls die *Berliner Börsen-Zeitung* über den von Schumann im Jahr 1909 veranlassten Umbau der Spielstätte. Der Beitrag widmete sich auch kurz der „wunderbaren“ Beleuchtung, die den Innenraum des Zirkus in „neuen hellen Farben“ erstrahlen ließ.[79] Das „neue Beleuchtungssystem mit Spezialröhrenlampen“ stammte laut dem Bericht von den „Hoflieferanten Schwabe u. Comp.“, die mit einem entsprechenden System bereits den „Weißen Saal des Königlichen Schlosses“ ausgestattet hatten.[80] Zudem kamen in der Spielstätte schon lange vor Schumanns Zeit neuartige Beleuchtungstechnologien zum Einsatz. Unter der Leitung von Albert Salamonsky etwa war der Markthallenzirkus am Abend des 8. Dezember 1878 laut der *Berliner Börsen-Zeitung*

> in seinem Innern wie Aeußern auf das Brillanteste erleuchtet. Die beiden nach dem Schiffbauerdamm und nach der Karlstraße zu belegenen Fronten des Gebäudes strahlten in einem Feuermeer, das im ganzen Umkreise Tageshelle verbreitete. Das von einem hocheleganten Publicum dicht gefüllte Innere war während der ganzen Dauer der Vorstellung durch dreifaches elektrisches Licht erleuchtet.[81]

Der Zeitpunkt – im Jahr 1878 war eine industrielle Produktion der Edison-Glühlampe noch nicht möglich – sowie die Beschreibung des hellen Lichts lassen vermuten, dass Salamonsky für die Beleuchtung strombetriebene Kohlebogenlampen verwendete.[82] Diese Scheinwerfer wurden auch zur Herstellung von Lichteffekten für die Zirkusinszenierungen genutzt, das belegt

77 Ebd.

78 In den Theaterpolizeiakten finden sich Belege, dass Circus Schumann ab 1899, also zum Zeitpunkt der Übernahme des Martkhallenzirkus, über eine Starkstromanlage verfügte und die Firma Schwabe & Co. mit der elektrischen Ausstattung des Gebäudes beauftragte (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1529, 1536, Landesarchiv Berlin).

79 *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.09.1909, S. 7.

80 Ebd.

81 *Berliner Börsen-Zeitung*, 08.12.1878, S. 6.

82 In Kohlenbogenscheinwerfern wurden mithilfe von Strom zwei Kohlestäbe aneinander abgebrannt, wodurch ein helles Licht erzeugt wurde.

die bereits erwähnte Bauzeichnung von Circus Krembser aus dem Jahr 1890, in der zwei elektrische Kohlenbogenlampen für die Beleuchtung der Pantomimen vermerkt sind.[83] Mithilfe von Blenden, Filtern und anderen Aufsätzen konnten mit den Kohlebogenlampen unterschiedliche Effekte erzeugt werden (s. Abb. 9). Als Beleuchtungskörper für szenische Inszenierungen wurden Kohlenbogenscheinwerfer ab Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem auf großen Opern- und Theaterbühnen verwendet. Doch diese Technologie war kostspielig und selbst ein großes Haus wie das Dresdner Hoftheater konnte längst nicht alle Inszenierungen mit entsprechenden Lichteffekten versehen.[84] Dies sagt im Umkehrschluss natürlich einiges über die finanziellen und technischen Möglichkeiten großer Zirkusgesellschaften der damaligen Zeit aus.

Im gleichen Zeitraum wie Circus Salamonsky experimentierte auch der Zirkusdirektor Ernst Renz mit neuartigen Beleuchtungsmöglichkeiten. Im Mai des Jahres 1879 brachte er während eines Gastspiels in Leipzig die Zirkuspantomime *Die Nibelungen* zur Aufführung. In einer Rezension der Premiere im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* ist von Tänzerinnen in „weißseidenen" Kleidern die Rede, die „von dem elektrischen Licht in der bekannten Weise fortwährend abwechselnd gluthfarbig übergossen werden".[85] In dem Bericht fanden auch die Walküren Erwähnung, die mit den „hellblitzenden Schildern [sic!] und ihren gold- und silberfarbig strahlenden Panzern eine prachtvolle Wirkung" erzeugten, und den Ritterrüstungen wurde zugeschrieben, dass sie „das Auge förmlich blenden".[86] Vermutlich waren es die Reflexionen des elektrischen Lichts, welche die Zuschauer:innen blendeten und begeisterten, denn

83 Vgl. Technische Zeichnung, ca. 1889, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1546, Landesarchiv Berlin.

84 Vgl. Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1988, S. 137–143.

85 *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 27.05.1879, S. 3052. Circus Renz arbeitete auch schon zuvor mit neuartigen Beleuchtungstechnologien für seine Pantomimen. Für die „große phantastische Zauber-Pantomime" *Montana*, die Ende der 1860er Jahre aufgeführt wurde, ist laut Programmankündigung beispielsweise überliefert, dass zu ihrem Höhepunkt eine Schluss-Apotheose „mit Anwendung von neuen Lichteffecten" gehörte. (zit. n. Nic Leonhardt, „Metropole als Markt für Mokerie. Parodien auf urbane Unterhaltung als Unterhaltung über Urbanisierung im 19. Jahrhundert", in: *Forum Modernes Theater* 23.2 (2008), S. 135–151, hier S. 141). Im Zeitraum dieser Aufführung wurde zur Herstellung von Lichteffekten in den größeren Theaterspielstätten und Opernhäusern Kalklicht verwendet, bei dem mittels Gas ein Stück Kalk zum Glühen gebracht wurde (vgl. Gösta M. Bergman, *Lightning in the Theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977, S. 273–277).

86 *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 27.05.1879, S. 3052.

bis Privatgebäude flächendeckend mit elektrischem Licht erhellt wurden, sollte es noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts dauern.[87]



Abb. 9 Beleuchter Karl Hempel mit Kohlenbogenscheinwerfer bei Circus Renz. Fotografie im Kabinettformat (1881). Archiv Friedrichstadt-Palast.

Im Falle der Zirkuspantomime *Harlekin à la Edison oder: Alles elektrisch*, die am 23. Oktober 1884 – also kurz nach Beginn der Massenproduktion der Edison-Glühlampe – bei Circus Renz im Berliner Markthallenzirkus Premiere feierte,

87 Der Bau von Stromkraftwerken und die Produktion von Generatoren nahm erst im Verlauf der 1880er Jahre an Fahrt auf, nachdem die industrielle Produktion der Edison-Glühlampe möglich geworden war (vgl. Bergman, *Ligthning*, S. 286).

war Elektrizität sogar zentraler Inhalt der Inszenierung. So stand neben dem Tanz einer „elektrischen Dame“ unter anderem auch ein „Schwertkampf mit elektrischen Waffen“ auf dem Programm.[88] Einigen Quellen zufolge erstrahlten anlässlich besagter Pantomime 2000 verschiedenfarbige Glühbirnen in der Manege des Markthallenzirkus.[89]

Der Einsatz elektrischer Leuchtmittel bei Circus Salamonsky im Jahr 1878 sowie bei Circus Renz 1879 – also noch vor den Anfängen der zentralen Stromversorgung – lässt darauf schließen, dass die Zirkusgesellschaften früh eigene Generatoren und mobile Stromkraftwerke, etwa zum Betreiben von Kohlebogenlampen, besaßen.[90] In Theaterhäusern wurden erst nach 1880 allmählich ständige elektrische Beleuchtungsanlagen installiert. Das erste Theaterhaus im deutschsprachigen Raum mit einer komplett elektrischen Beleuchtungsanlage wurde im Jahr 1882 in Brünn (heute Brno in Tschechien) eröffnet. Im Berliner Opernhaus Unter den Linden existierte zwar ab 1882 ebenfalls eine derartige Anlage, die allerdings erst 1887 fertiggestellt wurde.[91] Ob in Zirkusspielstätten zum dem Zeitpunkt bereits feste elektrische Beleuchtungsanlagen existierten, ist nicht bekannt.

In den Programmheften wurden die technologischen Neuheiten häufig inklusive der entsprechenden Hersteller:innen angekündigt. Im Programmheft zur Pantomime *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie*, die Circus Schumann 1909/1910 im Repertoire hatte, ist etwa von den „elektrischen Lichteffekte[n]“ der „Firma Schwabe & Co. Hoflieferanten Seiner Majestät des Kaisers“ zu lesen.[92] Das Unternehmen stattete für die Pantomime *U20* bei Circus Busch im Jahr 1911 auch „ca. 15 plastische Meeresgrundversatzstücke, Korallen, Muscheln, Algen etc.“ mit vermutlich wassertauglichen Beleuchtungskörpern aus.[93] Eine wichtige Rolle für die Entwicklung von

88 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 189.

89 Vgl. Carlé / Martens, *Kinder*, S. 23.

90 In einer Bauakte zum Markthallenzirkus findet sich etwa eine technische Zeichnung des Dampfkessels eines Locomobile genannten mobilen Stromkraftwerks (vgl. Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Baupolizei, A Rep. 010-02, 4371, 4372, Landesarchiv Berlin). Auch zeugen diverse Revisionsberichte davon, dass im Markthallenzirkus in den 1890er Jahren zur Erzeugung von Strom eine Dampfkesselanlage verwendet wurde (vgl. Bescheinigung Dampfkessel-Revisions-Verein, 24.11.1894, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1526; Schreiben von Petzold & Co. an das Polizeipräsidium, 03.09.1900, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1536).

91 Vgl. Baumann, *Licht*, S. 152–180.

92 *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie*. Programm, Circus Schumann, Berlin, 17.01.1910, Archiv Friedrichstadt-Palast.

93 Die Ausstattungsfirma Hugo Baruch lieferte die szenografischen Elemente, die aus Brandschutzgründen alle mit Asbest überzogen oder imprägniert waren (vgl. Unterlagen von

Apparaturen für Licht- und Wassereffekte sowie für Projektionstechniken im Theater, Zirkus und Varieté spielte auch die Firma Willy Hagedorn.[94] Obwohl das Unternehmen in einer Vielzahl von historischen Fachzeitschriften und Zirkusprogrammen erwähnt wird, ist darüber kaum noch etwas bekannt.[95]

Kurze Zeit nach der Entwicklung der ersten Filmprojektoren wurden auch Bewegtbildprojektionen in Zirkusinszenierungen integriert. In einer Zensurakte zu Circus Schumann findet sich beispielsweise das Szenarium für die Inszenierung *Babel*, die im Dezember 1903 im Markthallenzirkus Premiere feierte. Darin ist zu lesen, dass der Untergang von Babylon im fünften Akt mit „Blitz und Donner“ beginnt, während sich der „Cirkus verfinstert“. Daraufhin sollte ein orgienhaftes Fest mit „Projektionsbildern“ „kinematographisch“ wiederholt und der Untergang von Babylon ebenfalls „kinematographisch“ dargestellt werden. Dafür war ein weißer Vorhang vor der Tiefenbühne des Markthallenzirkus als Projektionsfläche vorgesehen.[96] Während der Proben für *Babel* im November 1903 reichte Albert Schumann ein Schreiben mit folgender Ergänzung bei der Polizeibehörde ein: „Die im Scenarium angegebenen Projektionsbilder fallen fort!“[97] Die kinematografische Einlage in *Babel* wurde also nicht realisiert.

Die Idee, in einer Zirkusinszenierung mit Bewegtbildprojektionen zu arbeiten, war in Berlin 1903 indes nicht mehr neu. Wenn man einer Anekdote in der Autobiografie von Paula Busch, Tochter des Gründer:innenpaars von Circus Busch, Glauben schenkt, hatte ihre Mutter Constanze nämlich bereits 1895

Hugo Baruch & Cie, 23.08.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin).

94 Vgl. Karl Döring, „Die Zirkuspantomime einst und jetzt [1919]“, in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*, Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 225–237, hier S. 236.

95 Nicht nur mit neuartigen elektrischen, sondern auch mit aus heutiger Sicht ungewöhnlichen und gesundheitsschädigenden Lichteffekten experimentierten die Berliner Zirkusse um 1900: So begeisterten 1909 in der Pantomime *Rom* bei Circus Busch Tänzerinnen das Publikum, deren Kostüme dank dem 1898 von Marie und Pierre Curie entdeckten chemischen Element Radium im Dunkeln leuchteten. Laut dem *Programm* tanzten die „Balletteusen“ bei Busch „ein sanftes, blaugrünes Licht ausstrahlend“ im verdunkelten Raum „wie Gespenster“ (zit. n. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 24). Circus Busch war nicht der einzige Akteur, der im Bereich der darstellenden Künste die Eigenschaften von Radium nutzte. Ein Berliner Labor etwa pries im Anzeigenteil des *Programm* „Radium (à la Loïe Fuller), stark selbstleuchtende Farben […] für Costüme, Requisiten und Decorationen“ an, die auch als Schminke und in Puderform erhältlich waren. (*Das Programm*, 24.09.1905, o. S.).

96 Textbuch *Babel* Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

97 Ebd.

versucht, eine Filmprojektion in die Zirkuspantomime *Zscheus, das Waldmädchen* (Premiere am 21. November 1895) zu integrieren.[98] In ihren Memoiren schreibt Paula Busch, ihre Mutter habe sich dafür in Paris von den französischen Filmpionieren Louis und Auguste Lumière den im Februar 1895 patentierten Kinematographen vorführen lassen. Doch gelang es technisch offenbar noch nicht, mit diesem neu entwickelten Projektor auf eine den Dimensionen des Zirkusgebäudes angemessen große Fläche zu projizieren.[99] Möglicherweise verfügte auch der Berliner Filmvorreiter Max Skladanowsky (der im Übrigen bei dem oben erwähnten Willy Hagedorn ausgebildet worden war) zum damaligen Zeitpunkt noch nicht über die entsprechende Projektionstechnik, oder aber Constanze Busch konnte ihn nicht engagieren beziehungsweise den neu entwickelten Projektor nicht einsetzen, da Skladanowsky im November 1895 im Berliner Varieté Wintergarten unter Vertrag stand.[100] Ab wann genau und in welchen Inszenierungen es den Berliner Zirkusgesellschaften gelang, ihre Arbeiten durch Filmprojektionen zu erweitern, ist somit unklar. Was sich anhand eines Programmhefts von Circus Schumann aus dem Jahr 1900 jedoch sicher belegen lässt: Die im selben Jahr aufgeführte Pantomime *China* beinhaltete die „Vorführung des Kinematographen“.[101]

Auch über die Pantomime *Sevilla* bei Circus Busch im Jahr 1913 (s. Abb. 10) ist in den Zensurakten ein Schreiben von Circus Busch an das Polizeipräsidium überliefert, aus dem hervorgeht, dass mit einem „Kino-Apparat“ eine Stierkampf-Szene der Pantomime mit der Projektion eines spanischen Films unterstützt wurde. Über diesen Film ist noch überliefert, dass er Passagen beinhaltete, „welche für sehr empfindliche Gemüter nicht gerade besonders geeignet sind“.[102] Circus Salamonsky in Moskau und Circus Ciniselli in Sankt Petersburg kündigten dem Zirkushistoriografen Jewgeni Kusnezow zufolge

98 Vgl. Circus Busch Berlin 1895/1896, Sammlung Kaminski, Stiftung Stadtmuseum Berlin; Busch, *Spiel*, S. 70 f.; Döring, *Zirkuspantomime einst und jetzt*, S. 233.

99 Vgl. Busch, *Spiel*, S. 70 f.

100 Im Varieté Wintergarten führten die Brüder Skladanowsky am 1. November 1895 zum ersten Mal die Projektion ihrer neun Kurzfilme vor (vgl. Frank-Burkhard Habel, *Das war unser Kintopp! Die ersten fünfzig Jahre: Von den ‚Lebenden Bildern‘ zum UFA-Tonfilm*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1995, S. 21 f.). In Berlin bestanden enge Verbindungen zwischen den Zirkuskünstler:innen und den dortigen Wegbereitern des Kinos: Der Artist Mr. Delaware, der für die ersten Filme der Brüder Max und Emil Skladanowsky mit seinem boxenden Känguru kämpfte, war damals mit dem Tier bei Circus Busch engagiert. Ein weiterer Bruder der Skladanowskys war ein bekannter Kunstreiter sowie Akrobat und unter anderem bei Circus Renz im Engagement (vgl. Habel, *Kintopp*, S. 17–28).

101 *China.* Programm, Circus Schumann, Berlin, 22.10.1900, Archiv Friedrichstadt-Palast.

102 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 21.03.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.



Abb. 10 Probe für *Sevilla* bei Circus Busch (1913). Foto: Stiftung Stadtmuseum Berlin.

ab Mitte der 1890er Jahre ebenfalls Projektionen von stehenden und später bewegten Bildern als Nummern- oder Pausenprogramm an.[103] Analog zu den licht- und projektionstechnischen Entwicklungen boten die Zirkusse dem Publikum um 1900 multimediale Inszenierungen. Zugleich wurde auch der Bühnenapparat der Zirkusgebäude durch den Einbau von dreh- und versenkbaren Manegeböden, Hubpodien und diversen weiteren beweglichen Bühnenkonstruktionen zunehmend mechanisiert.

Hubpodien, bewegliche Manegenplatten und sehr viel Wasser

Circus Renz hatte im Dezember 1896 etwa die Inszenierung *Lustige Blätter* mit einem „Die Welt ist rund und muss sich drehen" betitelten Schlussbild im Programm, das „mit gänzlich neuen originalen technischen Apparaten" sowie

103 Vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 159. Auch das US-Zirkusunternehmen der Ringling Brothers präsentierte 1897 den Edison-Projektor in einem zusätzlichen Zelt (vgl. Stoddart, *Rings*, S. 27). Möglicherweise wurden die Pausen auch zur Projektion von Reklamen genutzt, um zusätzliche Einnahmen zu generieren (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 128).

einer „Original-Manège-Construktion des Circus Renz“ angekündigt wurde.[104] Im Jahr 1910 bewarb Circus Albert Schumann, inzwischen Besitzer der ehemaligen Markthalle, die bereits erwähnte „romantisch-phantastische Feerie in fünf Akten“ mit dem Titel *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie*. Dabei wurde auch explizit auf die „vollständig neugebauten, versenkbaren Bühnenpodien“ und „[m]aschinell bewegte Podien mit Dreh-Plattform“ hingewiesen.[105] Die Hubpodien waren Bestandteil des bereits besprochenen Umbaus im Markthallenzirkus, den Albert Schumann 1909 vorgenommen hatte. Die Tiefenbühnen in den Berliner Zirkusspielstätten von Circus Busch und im Markthallenzirkus unter Schumann dürften zudem mit einem Schnürboden ausgestattet gewesen sein. Hinweise darauf sind etwa in den Vorbereitungen für die Pantomime *U20* bei Circus Busch im Jahr 1911 zu finden, in denen von Prospekten und Soffitten für die Szenen auf der Bühne die Rede ist.[106] Genaue technische Zeichnungen der Bühnen ließen sich bislang nicht finden.

Ab den 1890er Jahren kündigen die Berliner Zirkusse auch sogenannte Wasserpantomimen in ihren Programmen an, die, wie der Name nahelegt, Wasser als Effekt nutzten oder sich sogar komplett im Wasser abspielten. Als Erster zeigte Circus Gotthold Schumann, seit 1889 Besitzer des Circus Krembser, im Herbst 1890 die Inszenierung *Auf Helgoland*.[107] Im Jahr darauf feierte dann auch bei Circus Renz im Markthallenzirkus eine Wasserpantomime

104 *Lustige Blätter*. Programm, Circus Renz, Berlin, 25.12.1896, Archiv Friedrichstadt-Palast; vgl. Döring, *Zirkuspantomime einst und jetzt*, S. 236. Von dieser Drehmanege-Konstruktion konnte bislang weder eine Fotografie noch eine technische Zeichnung gefunden werden.

105 *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie*. Programm, Circus Schumann, Berlin, 17.01.1910, Archiv Friedrichstadt-Palast. Albert Schumann ließ selber auch diverse bühnentechnische Konstruktionen patentieren (vgl. Albert Schumann, Improved Apparatus for Circus Performances, 1897, GB000189726413A; ders., Künstliche Skibahn, 1905, AT000000022461B; ders., Verfahren und Vorrichtung zur Vorführung eines Wettrennens auf verhältnismäßig kleinem Platze, 1909, AT000000040682B; ders., Racing Appartus, 1909, US000000962057A; ders. Einrichtung für Schaustellungen, 1910, DE000000231364A, Deutsches Marken- und Patentamt).

106 Vgl. Unterlagen von Hugo Baruch & Cie, 23.08.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin. Bereits in einem Revisionsbericht aus dem Jahr 1897 finden sich Hinweise auf die in der Spielstätte bestehende Kulissen- und Sofittenbeleuchtung (vgl. Bericht über die Revision der elektrischen Beleuchtungsanlage im Cirkus Busch, 21.04.1897, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1553, Landesarchiv Berlin).

107 Vgl. Klünner, *Zirkusstadt*, S. 63; Karl Döring, „Zirkus-Pantomimen“, in: *Das Programm*, 24.07.1910, o. S. Ebenfalls abgedr. in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 215–220.

Premiere. Den Memoiren von Marion Spadoni, zwischen 1945 und 1947 Intendantin des Friedrichstadt-Palasts, ist diesbezüglich zu entnehmen: „Es dauerte nicht lange, da erfuhr Gotthold Schumann [...], dass Renz in Paris eine noch grössere, noch gewaltigere Maschinerie für eine Wasser-Pantomime bestellt hatte".[108] Thematisch inspirierte Renz sich allem Anschein nach bei seinem Vorgänger und Konkurrenten, denn der Titel seiner Wasserpantomime lautete: *Auf Helgoland oder Ebbe und Flut*. In einem Programmheft vom 31. Dezember 1891 kündigte Renz dem Berliner Publikum die „hydrologische Ausstattungspantomime" an – „mit National-Tänzen von 60 Damen in Pracht-Costümen, Aufzügen, Gruppierungen und Tableaux [...], Dampfschiff- und Segelboot-Fahrten, Wasserfällen, Riesen-Fontänen mit allerlei Lichteffecten".[109] Als Schlussbild wurde eine „Riesen-Fontaine, elektrisch durchleuchtet, mit Feuerwerk und Brillant-Feuerregen in einer Höhe von 80 Fuss ausstrahlend" versprochen.[110]

Für das Jahresende 1891 hatte Circus Gotthold Schumann seinerseits bereits zwei neue Wasserpantomimen im Angebot: Am Nachmittag wurde die „höchst komische Pantomime mit Ballet" mit dem Titel *Circus unter Wasser. Eine ländliche Hochzeit* gespielt und abends die „[n]eueste sensationelle komische hydrologische Original-Wasserpantomime" *Circus unter Wasser: Eine Nacht in Venedig*.[111] Die beiden Zirkusgesellschaften boten also in Berlin zeitgleich ähnliche Vorstellungen an. Dies sagt *ex negativo* nicht nur etwas über ihr enges (Konkurrenz-)Verhältnis aus, sondern es ist auch ein Indiz für die enorme Publikumsresonanz ihrer Darbietungen: In Berlin konnten Ende des 19. Jahrhunderts gleichzeitig zwei große Zirkusgesellschaften in Häusern mit über 3000 Plätzen bestehen.

Über die für die Wasserpantomimen genutzte Technologie ist in den Memoiren von Spadoni Folgendes zu lesen:

---

108 Marion Spadoni, *Circus Dynastie Renz Schumann – Paul Spadoni: Vom Weltstar zur Weltumspannenden Agentur*. Manuskript, o. D. [ca. 1994], S. 25, Archiv Friedrichstadt-Palast.

109 *Auf Helgoland oder Ebbe und Flut*. Programm, Circus Renz, Berlin, 31.12.1891, Archiv Friedrichstadt-Palast.

110 Ebd.

111 *Circus unter Wasser*. Programm, Circus G. Schumann, Berlin, 13.12.1891, Archiv Friedrichstadt-Palast. Auch Circus Albert Schumann hatte 1891 *Eine ländliche Hochzeit* im „Circus unter Wasser" auf dem Programm. Wie auf dem Anschlagzettel eines Gastspiels in Wien am 3. Juni 1891 zu lesen ist, wurde in der zweiten Abteilung der Pantomime die Manege „in Einer Minute in ein Wasserbassin verwandelt, welches durch Dampf- und Ruderboote befahren wird." (*Der Schmied von Gretna Green oder: Eine ländliche Hochzeit*. Anschlagzettel, Circus Schumann, Wien, 03.061891, Zirkusarchiv Heino Zeitler, Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin).

> Die Apparatur für das Wasser hatte Gotthold Schumann aus Paris mitgebracht. Die Sägespäne verschwanden aus der Arena. Ein dicker Kokosteppich bedeckte den Holzboden. Entfernte man den Teppich und senkte den durchlöcherten Boden, gab er das Wasser frei.[112]

Diese Beschreibung entspricht jener des Nouveau Cirque, einer 1885 in Paris errichteten Zirkusspielstätte, die ursprünglich so konzipiert war, dass sie im Sommer komplett in ein Schwimmbad umgewandelt werden konnte. Die wasserdurchlässige Manegenplatte dieses Zirkusgebäudes, die während des trockenen Teils der Aufführung mit einem Kokosteppich bedeckt war, ließ sich binnen weniger Minuten mittels eines hydraulischen Getriebes in das darunterliegende Wasserbecken absenken. Nach der Transformation wurden dem Publikum Schwimmchoreografien und diverse technische Effekte präsentiert. Für das Wasserbecken wurde außerdem ein spezielles Beleuchtungssystem entwickelt und es ist überliefert, das Publikum habe während der Umwandlung der Manege zum Schwimmbecken stets enthusiastisch applaudiert.[113] Es ist davon auszugehen, dass sich die deutschen Zirkusgesellschaften am Pariser Nouveau Cirque orientierten. Laut dem Journalisten und Kritiker Karl Döring, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die deutschen Artistik-Fachzeitschriften *Der Artist* und *Das Programm* schrieb, verfügten die festen Spielstätten im deutschen Kaiserreich um 1900 über „kostspielige, technisch großartig angelegte Bassins und Zirkus-Einrichtungen".[114] Aber auch Wanderzirkusse boten Döring zufolge Wasserpantomimen „in einfacher, aber bei den gegebenen Verhältnissen sehr praktischer Form."[115]

Ab der Eröffnung des Zirkusgebäudes am Bahnhof Börse im Jahr 1895 prägte vor allem Circus Busch die Berliner Wasserpantomimen-Inszenierungen. Wie bereits erwähnt ließen sich zur Spielstätte von Circus Busch keine Baupläne finden und die überlieferten Informationen zu Architektur, Innenausstattung und technischen Bedingungen sind nicht nur spärlich, sondern zum Teil auch widersprüchlich. In der allem Anschein nach einzigen zeitgenössischen Architekturpublikation, die sich knapp mit dem Gebäude befasste, ist über die Wassertechnologien lediglich zu lesen: „Quer durch die Bahn ist ein 3m

---

112 Marion Spadoni, *Circus Dynastie Renz Schumann – Paul Spadoni: Vom Weltstar zur Weltumspannenden Agentur*. Manuskript, o. D. [ca. 1994], S. 21, Archiv Friedrichstadt-Palast.

113 Vgl. Dupavillon, *Architectures*, S. 99–103; Clotilde Anleys, „Opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique: les mises en scenes de Géo Sandry pour le Cirque d'Hiver", in: *memento* 4 (2011), S. 14–23.

114 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

115 Ebd.; vgl. auch Manfred Veraguth, *‚Besser ein ordentliches Theater, als die Tingel-Tangel-Wirtschaft in allen Quartieren'. Die Theatertopographie und das Theaterpanorama der Stadt Bern um 1900*. Erlangen: Wehrhahn, 2015, S. 141.

breiter und 2,20m tiefer Graben angelegt, der bei überschwemmter Manege zum Durchschwimmen für Pferde und Elephanten benutzt wird."[116] Und im *Berliner Tageblatt* erfuhr man damals über die Eröffnung des Circus Busch, dass in der Spielstätte „[...] Vorkehrungen getroffen worden [sind], durch welche die Manège in einen See verwandelt werden kann, der eine Tiefe von zehn Metern erhält."[117] Aus Paula Buschs Memoiren lässt sich schließen, dass es in dem Gebäude eine versenkbare Manegenplatte mit darunterliegendem Wasserbassin gab. Über eine Probe schreibt sie beispielsweise: „Die Motoren surren, triefend steigt die Zentnerlast der durchlöcherten Holzplatte mit ihren zwölf Metern Durchmesser hoch [...]".[118] Es ist anzunehmen, dass das Bassin im Gebäude von Circus Busch 1895 mit der sogenannten Moniertechnik (Eisenbetonbau) erstellt wurde.[119]

Die Wasserszenen und -effekte wurden mit den Stoffen der Pantomimen verwoben, wie zahlreiche Wasserpantomimen aus dem Repertoire von Circus Busch belegen. Szenen von *Zscheus, das Waldmädchen* (1895) spielten etwa am und im Fluss Ganges und bei *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV*. (1911) stellte die geflutete Manege einen See bei Fontainebleau dar.[120]

In manchen Pantomimen wie *Auf der Hallig* (1907), *U20* (1911) und *Die versunkene Stadt* (1917) wurde das Wasser beziehungsweise Gewässer wie Seen,

116 Architekten-Verein zu Berlin / Vereinigung Berliner Architekten, *Berlin*, Bd. 2.3, S. 515.

117 *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 24.10.1895, o. S.

118 Busch, *Spiel*, S. 115, siehe auch S. 91 f. Aus einer Korrespondenz vom April 1934 bezüglich des Hamburger Zirkusgebäudes von Circus Busch lässt sich entnehmen, dass dort eine versenkbare Manege existierte. Die Korrespondenz befindet sich laut Gisela Winkler im Staatsarchiv Hamburg (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 64).

119 Bereits vor dem Einbau entsprechender bühnentechnischer Vorrichtungen in den 1890er Jahren wurden in den Berliner Zirkusspielstätten Darbietungen mit und im Wasser gegeben. Beispielsweise trat im letzten Bild der *Nibelungen* bei Circus Renz im Jahr 1879 Miss Lurline mit und in ihrem gläsernen Wasserbehälter auf. In einer Programmanzeige des *Leipziger Tageblatt* wurde sie folgendermaßen angekündigt: „Debut der berühmten amerikanischen Wasserkönigin Miss Lurline in ihren ausdauernden und staunenerregenden Productionen unter Wasser". (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 25.05.1879, S. 3021) Die nordamerikanische Künstlerin trat in den 1880er Jahren in europäischen Zirkus- und Varietéprogrammen auf und wurde mit ihren Tauchdarbietungen in einem „kolossale[n], aus Glas gefertigte[n] Wasserbehälter und die ihn erfüllenden 24000 Liter Wasser" bekannt. (*Berliner Börsen-Zeitung*, 24.08.1882, S. 8) Höchst wahrscheinlich stellte der entsprechend beleuchtete „Monumental-Bottich" (ebd.) im Circus Renz die grünen Fluten des Rheins dar, in denen Nixen wie Miss Lurline schwammen. Die Szene war laut dem *Leipziger Tageblatt* „von prächtig schöner Wirkung". (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 27.05.1879, S. 3052).

120 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1553, Landesarchiv Berlin.

Flüsse und Meere sogar zum Hauptthema der Inszenierung gemacht.[121] In *Auf der Hallig* (s. Abb. 11 u. 12) wurden Fische und Korallenriffe auf einen zylindrischen Gazevorhang rund um die Manege projiziert, während aus der Kuppel ein Fischerboot abgesenkt wurde, wobei die Solotänzerin Sina Spampani nach dem Untergang des Boots in der gefluteten Manege durch einen unterirdischen Kanal verschwand.[122] In *Die versunkene Stadt*, einer von Paula Busch geschriebenen Pantomime, stürzten offenbar 30'000 Liter Wasser aus der Kuppel in die Manege auf die aus Fischerhäusern, 50 Menschen und rund 30 Tieren bestehende Stadt Vineta. Nach der sechsminütigen Flutung der Manege tauchten die Akteur:innen mithilfe von „komplizierten Taucherglocken" offenbar trocken wieder auf.[123] Von der Firma Willy Hagedorn ist in diesem Zusammenhang eine Patentanmeldung von Oktober 1906 für eine Apparatur mit dem Titel „Immersed Trap for Spectacular […] Performances" überliefert,[124] die das unerwartete und trockene Auftauchen von Artist:innen aus dem Wasserbecken ermöglichte. Bei *U20* wurde dem Publikum, szenisch zwischen Bühne und Manege wechselnd, die Havarie eines Unterseeboots präsentiert. Diese Pantomime, die ursprünglich den Titel *Aus dem Marineleben* hätte tragen sollen, führte zu einer längeren Auseinandersetzung zwischen Theaterpolizei und Zirkusdirektion aufgrund des darin vorgesehenen gesprochenen Texts sowie der Requisiten.[125]

Insgesamt wurden für die Wasserpantomimen eine ganze Reihe von Maschinerien und Geräten entwickelt. Beispielsweise Pumpensysteme, mit deren Hilfe aus den oberen Rängen oder der Zirkuskuppel Wasser in Kaskaden in das Becken gegossen werden konnten, oder auch Apparaturen, mit denen sich emporschießende Wasserfontänen mittels elektrischer Lichttechnik farbig beleuchten ließen. In diesem Zusammenhang ist einem Bericht über die Pantomime *Sevilla* im *Berliner Börsen-Courier* vom 24. November 1912 zu entnehmen: „[…] und die Schlußapotheose mit ihren rauschenden Fontänen und

121 Vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, 1560; A Pr. Br. Rep. 030-05-02, 6661, Landesarchiv Berlin.

122 Vgl. Busch, *Spiel*, S. 76 f.

123 Busch, *Spiel*, S. 91.

124 Willy Hagedorn, Immersed Trap for Spectacular and like Performances, 1906, GB000190621875A, Deutsches Patent- und Markenamt.

125 Das Wasser sorgte beim Publikum jedoch nicht nur für Begeisterung, sondern führte auch zu Beschwerdebriefen an die Polizei, wie ein Schreiben vom 28. Dezember 1913 in den Akten der Theaterpolizei belegt: „Bei meinem gestrigen Besuche des Circus Busch wurde Wasser in die Manege eingelassen. Dieses verbreitete einen derartigen pestilenzartigen Geruch, daß die Besucher in den vorderen Reihen erheblich belästigt wurden." (Brief an das Polizeipräsidium, 28.12.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.)



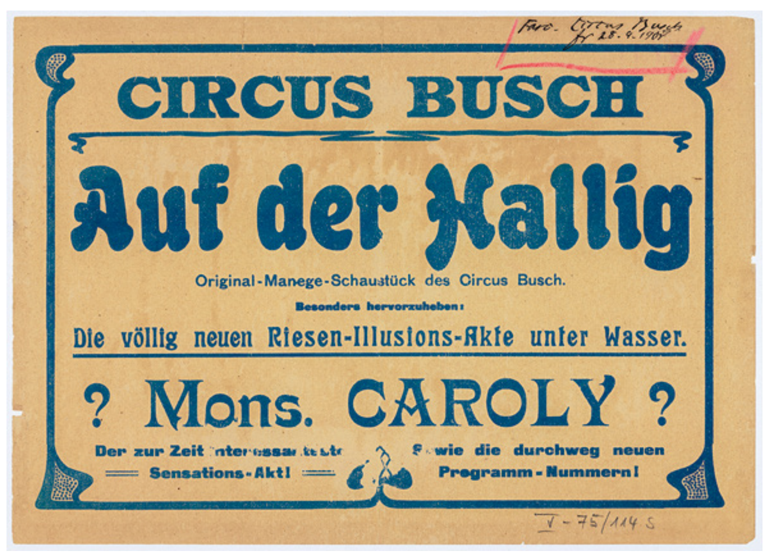


Abb. 11 u. 12 Plakat für die Pantomime *Auf der Hallig* (1907) bei Circus Busch. Farblithografie von Adolph Friedländer. Stiftung Stadtmuseum Berlin.

aus den Wassern emporsteigenden Nymphen im blendenden Lichte bunter Farbenspiele bringt wundervolle Effekte“.[126]

***

In die einschlägigen theaterwissenschaftlichen Studien haben die erwähnten technischen Experimente der Zirkusgesellschaften keinen Eingang gefunden.[127] Dies ist vor dem Hintergrund der Nichtbeachtung des Zirkus als Gegenstand der theaterwissenschaftlichen Forschung nicht weiter erstaunlich. Es ist indes nicht auszuschließen, dass Zirkusgebäude bereits vor großen Opern- und Schauspielhäusern über neuartige bühnentechnische Anlagen verfügten. Mit Sicherheit kurbelten sie aufgrund ihrer Nachfrage und großen Kaufkraft die Produktion bei den entsprechenden Hersteller:innen und Firmen (wie etwa dem vergessenen Ausstatter Willy Hagedorn) an, die meist mehrere Bühnen belieferten. Damit trugen die Zirkusgesellschaften auch zu bühnentechnischen Innovationen bei.[128] Die technischen Neuerungen sind jedoch auch in ihrem gesellschaftlichen Kontext und kritisch zu betrachten.[129] So stehen sie in einem durchaus problematischen Zusammenhang mit dem Industriekapitalismus und dem europäischen Imperialismus. Und die Elektrifizierung der Theaterspielstätten im ausgehenden 19. Jahrhundert ist eng verflochten mit den zeitgenössischen Hygiene- und Fortschrittsdiskursen.[130]

126 Zeitungsausschnitt aus dem *Berliner Börsen-Courier*, 24.11.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

127 Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1; Gösta M. Bergman, *Lightning in the Theatre*. Stockholm: Almqvist &Wiksell International, 1977; Baumann, *Licht*; Ulf Otto, „Auftritte der Sonne. Zur Genealogie des Scheinwerfens und Stimmungsmachens“, in: Annemarie Matzke u. a. (Hg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript, 2015, S. 85–104; ders., *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Berlin: Metzler, 2020.

128 Die *Berliner Börsen-Zeitung* schrieb etwa bezüglich der Pantomime *Ein Afrikanisches Fest der Königin von Abessynien* bei Circus Renz im Januar 1876: „Es ist keine Übertreibung, wenn wir behaupten, daß der in dieser Pantomime aufgebotene Luxus der Costüme, der Beleuchtung und der Requisiten selbst die feenhaften Leistungen des Victoria-Theaters wenn nicht übertrifft, so doch jedenfalls vollständig erreicht.“ (*Berliner Börsen-Zeitung*, 18.01.1876, S. 7.)

129 Auch hinsichtlich der Verbindung von Zirkuspraxis und (bühnen)technischen Entwicklungen wäre eine genauere Historisierung und kritische Kontextualisierung notwendig. Dies wäre jedoch Gegestand einer separaten Untersuchung.

130 Ulf Otto beschäftigte sich im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojekts mit der Elektrifizierung des Theaters beziehungsweise dem Verhältnis von Elektroindustrie und Theaterkultur. Er legt in seinen Studien dar, wie das mit den Hygiene- und Fortschrittsdiskursen einhergehende Heilsversprechen einer Gesundung durch Elektrizität auch in die Theaterkultur des späten 19. Jahrhunderts Einzug hielt. Damit ist zum einen die (vom

Auf den zurückliegenden Seiten wurden die architektonischen und bühnentechnischen Bedingungen der Zirkusspielstätten sowie die permanenten ästhetischen Veränderungen der Inszenierungen infolge von Mechanisierung und Technisierung der Bühnenräume besprochen, um ein besseres Verständnis der Zirkuspraxis in Berlin um 1900 zu schaffen. Wie anhand der erwähnten Inszenierungsbeispiele bereits deutlich wurde, boten die Berliner Zirkusgesellschaften um 1900 nicht nur Nummernprogramme, sondern auch Inszenierungen mit narrativen, durchgängigen Dramaturgien. Dies ist heute weitestgehend vergessen, obwohl Zirkuspantomimen seit der Etablierung der Institution Zirkus im 18. Jahrhundert zu deren Aufführungspraxis gehörten. Das folgende Unterkapitel ist drei Zirkuspantomimen der drei großen Berliner Zirkusgesellschaften Renz, Schumann und Busch gewidmet.

1.3 Zirkusgeschichten: von Liebesfeen, großen Herrschern und aktuellen Ereignissen

Der Zirkushistoriker Signor Domino schrieb 1888, Zirkuspantomimen bildeten meist „nicht etwa den Abend, wie ein Ausstattungsstück auf dem Theater, sondern [...] nur eine einzelne Nummer des Programms der Vorstellung, das in jeder der übrigen Nummern gleichfalls Eleganz und Pracht zu entfalten hat".[131] Den Vergleich mit „dem Theater" führt der Zirkushistoriograf an, um die für ein derartiges Programm notwendigen finanziellen und auch personellen Ressourcen hervorzuheben. Zirkuspantomimen bildeten meistens den zweiten Teil einer Vorstellung und wurden in seltenen Fällen auch als abendfüllendes Programm dargeboten. An manchen Abenden, insbesondere nach Wiederankunft der Zirkusgesellschaften in Berlin im Herbst, wurden dem Publikum reine Nummernprogramme präsentiert. Tagsüber wurde derweil für neue Pantomimen geprobt.[132] Ihre Pantomimen behielten die Zirkusgesellschaften

Bürgertum erhoffte) Auflösung der ‚sozialen Frage' gemeint, das heißt der von der ersten Industrialisierungswelle ausgelösten Massenarmut und -verelendung, und zum anderen die (potenziell) positive Wirkung von Elektrizität auf die Gesundheit des menschlichen Körpers. Elektrotechnische Errungenschaften sollten gemäß dieser Vorstellung auch zu einer Verbesserung des Theaters führen, das dank technologischer Fortschritte sicherer und gesünder werde. (Vgl. Ulf Otto, *Das Theater der Elektrizität*, insb. S. 1–45.)

131 Signor Domino, *Cirkus*, S. 66.

132 Dies ist etwa Anekdoten aus den Engagements der Fratellini-Clowns bei Busch und Schumann in Berlin zu entnehmen, welche die Proben auch als anstrengend beschrieben (vgl. Albert Fratellini, *Nous les Fratellini*. Paris: Grasset, 1955, S. 128, 141, 150).

oft jahrelang im Repertoire oder sie adaptierten sie immer wieder neu. Der deutsche Zirkuskritiker Karl Döring hielt hierzu 1920 fest:

> Wenn die großen Zirkusse von der Sommerreise in die Reichshauptstadt zurückkehren, pflegen sie die ersten Wochen ein rein zirzensisch-artistisches Programm darzubieten. […] Fragt man […] Leute aus dem weitaus größeren Teile des Publikums, ob sie schon im Zirkus gewesen seien, so bekommt man fast regelmäßig die Antwort: ‚Nein, ich warte noch, bis die neue Pantomime […] gegeben wird.' Das ist es: ein Schaustück größeren Umfangs muß der Großstadtzirkus bieten, sonst lockt er die Menge nicht an.[133]

Pantomimen fungierten für die Zirkusgesellschaften demnach als Publikumsmagnet und können zugleich als Zeichen des Erfolgs gelesen werden. Denn der Anklang beim Publikum und, in der Konsequenz, das Vorhandensein finanzieller Ressourcen waren für den Personal- und Ausstattungsaufwand derartig aufwendiger Inszenierungen unerlässlich. Bereits die Vorbereitungsphase einer neuen Pantomimen-Produktion war mit Kosten verbunden: In einem Brief an die Berliner Polizei vom 7. Februar 1913 beschrieb Albert Schumann, dass er mindestens neun Monate Vorlauf für die Inszenierung einer Pantomime und für „deren Vorbereitung an Requisiten, Dekorationskosten und Spezialengagements […] mindestens 6 Monate" benötige.[134]

Aber nicht nur die großen Gesellschaften mit festen Spielstätten hatten Pantomimen im Programm, sondern auch die kleineren Wanderunternehmen – wenngleich mit weniger opulenter Ausstattung und geringerem Personalaufwand. Döring kommentierte diesbezügich im Jahr 1910:

> Auf der anderen Seite sind die Direktionen der Wanderzirkusse aus technischen, zuweilen auch aus anderen Gründen, die mit Kunst und Technik nichts zu tun haben, genötigt, auf Pantomimenpracht und Engagement eines Corps de ballet zu verzichten. Nur ausnahmsweise (z. B. im Zirkus Blumenfeld) befassen sie sich damit, Pantomimen großen Stils zu inszenieren.[135]

Trotz ihrer unübersehbaren Präsenz auf Anschlagzetteln und Zirkusplakaten fanden Zirkuspantomimen in der deutsch- wie auch englisch- und französischsprachigen Forschung überraschenderweise bisher wenig bis keine Beachtung. Diesen Eindruck bestätigt auch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Katalin Teller, die zugleich betont, dass gerade Pantomimen

133 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

134 Circus Schumann an das Polizeipräsidium, 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

135 Ebd.

für den anhaltenden Publikumserfolg der Zirkusgesellschaften von zentraler Bedeutung waren.[136] Anlässlich ihrer Beschäftigung mit Inszenierungsbeispielen von Circus Busch stellt Teller in diesem Zusammenhang zudem fest:

> Die überwiegende Mehrheit der Pantomimen lässt sich nicht detailliert erforschen, weil es an Dokumenten fehlt. Der Großteil der als Besprechung getarnten Zeitungsartikel stammt außerdem entweder von den Pressechefs der Zirkusse und wurde als bezahlte, aber nicht als solche ausgewiesene Anzeigen in den Zeitungen geschaltet oder beschränkte sich auf kurz gefasste inhaltliche Informationen. Die Autobiografien sowie die einschlägigen anekdotischen Erinnerungen von ZirkusakteurInnen sind ebenfalls mehr als unzuverlässig und entbehren oft genauerer Angaben, die als Stütze für die Recherchen benutzt werden könnten.[137]

Die Quellenlage stellt in der Tat eine Herausforderung dar. Doch entgegen dieser eher pessimistischen Einschätzung lassen sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, für viele Pantomimen ergiebige Quellen finden – wenn man sich auf einen aufwendigen Rechercheprozess einlässt. Um über eine einzelne Inszenierung mehr in Erfahrung zu bringen, müssen unterschiedliche Archive konsultiert, Zeitungen gesichtet und andere Publikationen durchforstet werden, die, isoliert betrachtet, nicht immer zuverlässige Informationen bieten.

Für die Situation in Berlin ist die – gewiss bruchstück- und lückenhafte – Überlieferung der Zirkuspantomimen vor allem der bis 1918 betriebenen, präventiven Theaterzensur unter Federführung des Berliner Polizeipräsidiums zu verdanken. Denn nicht nur die Schauspieldirektor:innen, sondern auch die Zirkusgesellschaften mussten ihre Stücke beziehungsweise eine genaue Beschreibung der geplanten Programme vorab zur Überprüfung bei der Polizei einreichen.[138] So finden sich in den Akten der Theaterpolizei nicht

---

136 Vgl. Teller, *Geschichte*, S. 79–81. Jacky Bratton sowie Peter W. Marx haben ebenfalls auf diese Lücke hingewiesen. Vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 251; Marx, *Theatralisches Zeitalter*, S. 345.

137 Teller, *Kulturpolitischer Raum*, S. 123.

138 Im Vergleich zu Berlin lassen sich in den Wiener Theaterzensurakten (im Niederösterreichischen Landesarchiv) keine Textbücher von Zirkuspantomimen finden. Ob die Aufführungen der Zirkusgesellschaften in Wien ebenfalls der präventiven Zensur unterstanden und ihre Textbücher bzw. Programme allenfalls bei der Polizei (Niederösterreichische Statthalterei) einreichen mussten, scheint bislang ungeklärt. Mira Horvath verweist in einem Beitrag darauf, dass sowohl das entsprechende Archivmaterial im Niederösterreichischen Landesarchiv wie auch im Wiener Stadt- und Landesarchiv lückenhaft ist (vgl. Mira Horvath, „Großzirkus auf Reisen“, in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT Verlag, 2013, S. 101–120, hier S. 117). In Berlin war das Polizeipräsidium bzw. die Theaterpolizei für die Zensur aller Theaterformen zuständig – explizit auch für nicht-literarische,

nur dramatische Texte oder entsprechende Strichfassungen, sondern auch eine Vielzahl sogenannter Szenarien für geplante und meist auch realisierte Zirkusinszenierungen, teilweise begleitet von technischen Zeichnungen, Beschreibungen der szenischen Vorgänge und archivierten Presseberichten.[139] Die Zirkusaufführungen wurden übrigens im Gegensatz zu den Theatervorstellungen nicht oder nur in den seltensten Fällen im Feuilleton – in vielen Zeitungen mit „Kunst und Wissenschaft" übertitelt – besprochen, sondern unter der Rubrik „Lokales oder Vermischtes". Diese klare Zuordnung ist Ausdruck des gängigen Kulturverständnisses, dem zufolge Zirkusaufführungen nicht als Kunst galten.

Zirkuspantomimen bildeten häufig den Angriffspunkt der Literaturtheater-Verfechter:innen und -Vertreter:innen, da sie zu ‚theatral', also zu nahe am ‚eigentlichen' Theater seien. Aus dem Repertoire der drei großen Berliner Zirkusgesellschaften Renz, Schumann und Busch wird im Folgenden je eine

wie etwa aus einer Rede des Abgeordneten der Deutschen Fortschrittspartei Franz Duncker im Reichstag im Jahr 1869 hervorgeht: „[Z]u jeder einzelnen Vorstellung sind die Theaterunternehmer verpflichtet […], die polizeiliche Erlaubnis einzuholen, und zwar müssen sie die betreffenden Stücke […] oder bei mimischen Darstellungen eine genaue Beschreibung derselben dem Polizeipräsidium einreichen […]." (Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, zweite Beratung über den Entwurf der Gewerbeordnung, in: *Reichstagsprotokolle* (im Folgenden abgekürzt als RTP), S. 351).

139 Die Theaterwissenschaftlerin Dagmar Walach schreibt, in den Berliner Theaterzensurakten sei bereits die Hoffnung so mancher Theaterhistoriker:in zerschlagen worden, auf „außergewöhnliche, gar spektakuläre Exempel" zu stoßen, die sich „in die Geschichte des Dramas" einfügen lassen (Dagmar Walach, „Das doppelte Drama oder die Polizei als Lektor. Über die Entstehung der preussischen Theaterzensurbibliothek", in: Martin Hollender u. a. (Hg.), *Die besondere Bibliothek oder: Die Faszination von Büchersammlungen*, München: De Gruyter, 2002, S. 259–274, hier S. 266). Das mag zutreffen – was die Geschichte des Zirkus und anderer verwandter Theaterformen angeht, schlummern in den Berliner Theaterzensurakten jedoch noch zahlreiche unerforschte Schätze (vgl. auch Leonhardt, *Im Bann*, S. 32 f.). Ausführungen zum Begriff ‚Szenarium' finden sich bei Andreas Wolfsteiner (vgl. Andreas Wolfsteiner, *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018, S. 13–22). Das „Scenarium" dient ihm zufolge ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als wichtiges Instrument der Theaterarbeit, „das sowohl die Inventarisierung als auch die Programmierung von Handlungen möglichst knapp, aber auch übersichtlich und nachvollziehbar hält" und eine militärisch-disziplinierende Konnotation besitzt (Wolfsteiner, *Sichtbarkeitsmaschinen*, S. 17). Der Theaterwissenschaftler verweist dabei auf das Theaterlexikon von Düringer und Barthels aus dem Jahr 1841, in dem unter dem Lemma „Scenarium" zu lesen ist, dass es „[b]ei den Pantomimen, Ballets, und wohl auch großen Opern" üblich war, „das Scenario auf den Anschlagzettel zu drucken" (zit. n. Wolfsteiner, *Sichtbarkeitsmaschinen*, S. 16). Wie ich weiter unten in Bezug auf die Rezeption der Pantomime *Diamantine* von Circus Renz ausführe, wurden die Szenarien der Zirkusse wie Opernlibretti gedruckt und dem Publikum verkauft.

Pantomime aus verschiedenen Spielzeiten zwischen 1869 und 1918 genauer beleuchtet.

1.3.1 Diamantine, *Circus Renz, 1883*

Am 27. Januar 1883 wurde im Berliner Markthallenzirkus die „große phantastische Ausstattungs-Pantomime" *Diamantine* uraufgeführt.[140] Die Pantomime mit märchenhaftem Anstrich zeichnet sich durch ihre aufwendige Ausstattung, das Mitwirken eines Ballettensembles sowie die Inszenierung von Massenszenerien aus.

In den Akten der Berliner Theaterpolizei befindet sich ein Programmzettel zu einer „Extra-Vorstellung" bei Circus Renz am 16. Dezember 1883, in welcher die Pantomime nach acht einzelnen Nummern und einer kurzen Pause aufgeführt wurde. Die Zirkusdirektion vermerkte auf dem Programm, dass die „Costüme und Requisiten neu und durchweg prachtvoll" seien. Im Anschluss an die Pantomime waren außerdem die Nummern des Reitkünstlers Mr. Hernandez, der bekannten Löwendompteurin Miss Senide und der Luftartistinnen „Teresita und Emma Guillos, genannt: die Königinnen der Luft" vorgesehen.[141] *Diamantine* bildete demnach den Mittelteil der Vorstellung.

Die Titelseite des Textbuchs zu *Diamantine* gibt darüber Auskunft, dass es sich um eine „Ausstattungs-Pantomime mit Ballets, Aufzügen und equestrischen Evolutionen in 4 Bildern und 1 Apotheose" handelte, die von Direktor Ernst Renz arrangiert sowie inszeniert und von rund 200 Personen aufgeführt wurde.[142] Namensgeberin der Pantomime war Diamantine, die Fee der Liebe. Laut Textbuch spielt das erste Bild („Windmanns Erbschaft") in einem Dorf. Dort haben Johann Windmann, Erbe eines verschuldeten Mühlbetriebs, und sein treuer Knecht Michel aufgrund ungeduldiger Gläubiger:innen und neidischer Dorfbewohner:innen ihre Arbeitsstätte, die Mühle, verloren. Besitz- und obdachlos entfachen sie in der Nacht ein Feuer, als plötzlich aus der Dunkelheit eine Schlange auftaucht. Als sich diese einem kleinen Vogel nähert, töten die beiden Protagonisten die Schlange. Daraufhin verwandelt sich die Schlange in den Teufel und das Vögelein in die Fee Diamantine, die vor Johanns „entzückten Augen in der Mühle das liebliche Bild der Prinzessin

140 Raeder, *Circus Renz*, S. 180.

141 Programm Circus Renz, 16.12.1883, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1524, Landesarchiv Berlin.

142 Ernst Jacob Renz, *Diamantine. Große phantastische Ausstattungs-Pantomime mit Ballets, Aufzügen und equestrischen Evolutionen in 4 Bildern und 1 Apotheose*. Libretto. München: Schuh & Cie, o. D. [ca. 1880], S. 1. Das Textbuch findet sich auch in einer Akte der Berliner Theaterpolizei (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1525, Landesarchiv Berlin).

Kaonni erscheinen“ lässt. Diamantine verspricht Johann die Prinzessin Kaonni als Gemahlin.[143] Bevor der Teufel vor Diamantine flieht, hinterlässt er dem Knecht Michel zum Dank für seine Befreiung aus der Schlangenhaut einen Talisman. Mit dessen Hilfe verwandelt Michel seinen Meister Johann in den edlen Kavalier Marquis von der Leerenburg und sich selbst in seinen Diener. Dem Treffen mit Prinzessin Kaonni, der Diamantine inzwischen – zu Beginn des zweiten Bildes („Die Entführung“) – im Traum auch den reichen Marquis von der Leerenburg hat erscheinen lassen, steht eigentlich nichts mehr im Weg… Wären da nicht der befreite Teufel sowie Monasro, der König der Wilden, der es auf Kaonni abgesehen hat, und seine eifersüchtige Gemahlin Knitschna. Erstgenannte entführen die Prinzessin, während der Marquis mit Kaonnis Vater, dem Sultan Haradschied, auf der Jagd ist. Am Ende des dritten Bildes („Des Teufels Spiel“) gelingt es der Jagdgesellschaft jedoch, Monasro ausfindig zu machen und Kaonni zu befreien, sodass im vierten Bild („Monasros Vernichtung und Triumph der Diamantine“) schließlich, nach der Vertreibung des Teufels und der Verwandlung Monasros in einen Löwen, ein glänzendes Hochzeitsfest gefeiert werden kann.[144]



Abb. 13
Clown Charles Fillis. Fotografie im Kabinettformat (ca. 1900). Stiftung Stadtmuseum Berlin.

143 Renz, *Diamantine*, S. 4.
144 Vgl. Renz, *Diamantine*, S. 4–12.

Der in einer Akte der Theaterpolizei überlieferte Programmzettel gibt unter der Rubrik „darstellende Personen“ Aufschluss darüber, welche Artist:innen in der Pantomime auftraten: Diabolo, der Teufel, wurde beispielsweise von dem bekannten Clown Fillis gespielt (s. Abb. 13), Johann beziehungsweise der Marquis von dem Clown und Akrobaten Gatley, Michel von dem Clown Delbos, die Königin Knitschna von der Reitkünstlerin Pauline Veith und die Vertrauten der Prinzessin Kaonni von den Reitkünstlerinnen Fräulein Schreiber, Aguimoff und Lina, die auch außerhalb dieser Pantomime bei Circus Renz auftraten.[145]

Nach der Rückkehr der Zirkusgesellschaft von ihrer Tournee wurde die Pantomime im Herbst 1883 erneut in Berlin aufgeführt. Am 20. November ist darüber in der *Berliner Börsen-Zeitung* zu lesen:

> Im Circus Renz macht gegenwärtig wieder die große prachtvoll ausgestattete Balletpantomime ‚Diamantine‘ Furore. Insbesondere sind die Balleteinlagen mit großem Geschmack in Scene gesetzt, werden auch von den jugendfrischen Ballerinenschaaren mit virtuoser Technik ausgeführt.[146]

Bei dem Auftritt von „Ballerinenschaaren“ handelte es sich keinesfalls um einen Einzelfall – größere Zirkusgesellschaften verfügten damals über ein eigenes Ballettensemble. Bei Circus Renz waren laut Signor Domino um 1885 zwei Ballettmeister:innen, diverse Solotänzer:innen und ein Ballettcorps engagiert. Die Tänzerinnen wurden dem Autor zufolge auch in der hauseigenen Ballettschule ausgebildet.[147] Die Pantomime *Diamantine* zeichnet sich durch unterschiedliche Tanzszenen als Zwischenspiele aus. Im Textbuch ist etwa von einem „Bauerntanz, ausgeführt von 10 Damen und 8 Herren“ im ersten Bild und einem „Grand pas de tambourine, ausgeführt von den Damen des Corps de Ballet“ die Rede. Für das zweite Bild wurde ein „Pas de charmeuses, ausgeführt von den Damen des Corps de Ballet und 12 Kindern“ sowie ein „Grand Ballabile, ausgeführt von 36 Damen des Ballet-Corps, 16 Herren und 12 Kindern“ angekündigt. Und im vierten Bild tanzten anlässlich des Hochzeitsfests der Prinzessin Kaonni und des Marquis „sämmtliche Coryphäen“ und „Damen des gesammten Corps de Ballet“ eine „grande valse“.[148]

---

145 Vgl. Programm Circus Renz, 16.12.1883, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1524, Landesarchiv Berlin; Raeder, *Circus Renz*, S. 168–183.

146 *Berliner Börsen-Zeitung*, 20.11.1883, S. 7. Interessanterweise befindet sich der Bericht über *Diamantine* in der *Berliner Zeitung* unter der Rubrik „Kunst und Wissenschaft“ nach der Besprechung verschiedener Theatervorstellungen. Dies ist ungewöhnlich, da Zirkusangelegenheiten in den Zeitungen üblicherweise unter „Lokales“ verhandelt wurden.

147 Signor Domino, *Cirkus*, S. 66.

148 Renz, *Diamantine*, S. 2.

Eine Passage aus einem Artikel Karl Dörings in der Fachzeitschrift *Das Programm* von 1910 gibt, nostalgisch zurückblickend, Aufschluss über die Ballettpraxis der großen Zirkusgesellschaften:

> Und das Ballett? Es gab einmal eine Zeit, in der das Zirkus-Ballett ausschließlich wirklich studierte Tänzerinnen zu seinen Mitgliedern zählte. Das waren, wie dies heutzutage zuweilen der Fall ist, in erster Linie die Reiterinnen des Zirkus. Die Stehendreiterinnen pflegten alle treffliche Tänzerinnen, auch parterre, zu sein. Und die anderen Damen des Corps de ballet – nun, die hatten alle eine strenge Ballettschule mit Exercice und Stange, mit Knüppel, Donnerwettern und viel Schweißtropfen (abwischen verboten!) durchgemacht. Und deshalb ‚konnten' sie alle was, und können es noch, soweit sie noch in der Manege tätig sind. Aber sie sind seltener, freilich auch älter, geworden.[149]

Für die Zirkuspantomimen stellten die Zirkusdirektionen Tänzer:innen sowie Ballettmeister:innen ein, die auch an Opernhäusern und Hoftheatern arbeiteten. 1870 engagierte Ernst Renz etwa den an der Berliner Oper tätigen Ballettmeister Leo Beyerle für einige Inszenierungen. Kurz darauf wurde der Ballettmeister August Siems, der zuvor am Hoftheater in Darmstadt gewesen war, bei Circus Renz unter Vertrag genommen.[150] Siems arbeitete später auch für Circus Busch sowie für Circus Oscar Carré in Amsterdam und Circus Ciniselli in Sankt Petersburg.[151] Bei Circus Salamonksy und später bei Circus Schumann in Berlin wiederum war Julius Wenzel Reisinger unter Vertrag, der auch in Prag und Leipzig Engagements hatte und als Ballettmeister der *Schwanensee*-Uraufführung 1877 am Bolschoi-Theater in Moskau, dem wichtigsten Opernhaus Russlands, in die Tanzgeschichte eingehen sollte.[152] Die Ballettmeister:innen nahmen nicht nur als Choreograf:innen der Tänze eine wichtige Rolle ein, sondern beim Arrangieren der Zirkuspantomimen insgesamt.[153] Viele von ihnen, meist ehemalige Balletttänzer:innen, bewegten sich im Laufe ihrer Karrieren wie gesehen sowohl zwischen Zirkus- und Opernbühnen als auch zwischen den europäischen Großstädten bis nach Russland.[154] Es waren übrigens auch Frauen als Ballettmeisterinnen tätig. Für

---

149 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

150 Vgl. Barell, Bobby (als Autor vermutet), Sonderdruck (7 Seiten), in: *Konvolut zur Zirkusgeschichte in der Materialsammlung von Bobby Barell*, o. O. u. D, o. S., Sammlung „Varieté – Zirkus – Kabarett", Stiftung Stadtmuseum Berlin.

151 Vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 156.

152 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 22.02.1879, S. 8; Klaus Kieser / Katja Schneider (Hg.), *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Reclam, 2009, S. 420, 587.

153 Vgl. Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.; Döring, *Zirkuspantomime einst und jetzt*, S. 232.

154 Siehe auch Sarah Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press, 2015, S. 69.

die *Nibelungen*-Inszenierung bei Circus Renz 1879 ist als Ballettmeisterin etwa „Fräulein Ostradt" verzeichnet. Die *Hamburger* Nachrichten lobten, dass sie die Tänze für diese Pantomime „sehr geschmackvoll arrangirt" hatte.[155] Wer Fräulein Ostradt war, wo sie ihre Ausbildung erhalten hatte und wo sie vielleicht sonst noch als Ballettmeisterin arbeitete, dazu schweigen die Quellen.[156] Abgesehen von einigen bis heute bekannten Starfiguren ist von Frauen, die zur damaligen Zeit im Bereich der darstellenden Künste tätig waren, zumeist lediglich der Name überliefert.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht sonderlich, dass sich etwa der Deutsche Bühnenverein (DBV) 1888 auf politischem Weg beschwerte, die Zirkusse würden den Opernhäusern wie auch den königlichen und bürgerlichen Theaterinstitutionen das beste Ballettpersonal entziehen (s. auch Kapitel 2.3.2). Gleichwohl herrschte seitens der Theaterkritiker:innen keine Einigkeit hinsichtlich der Frage, auf welche Bühnen das Ballett überhaupt gehöre. In der *Berliner Börsen-Zeitung* etwa war im Jahr 1882 in einer vernichtenden Besprechung eines Balletts des Berliner Opernhauses zu lesen: „Das Ballett hat, und theilweise nicht ohne Grund, viele Verächter und Feinde, Feinde, welche u. A. behaupten, daß es der ernsten Kunst keinen Dienst leiste und Summen verschlinge, welche mit seiner artistischen Bedeutung in schroffem Widerspruche stehen".[157] Die Zeitung bewertete das Ballett als einen „auf die Bühne verpflanzten Circus".[158] Auch nach Auffassung des Theaterkritikers Conrad Alberti hatten das „zur Befriedigung der niederen Sinne" dienende Ballett wie auch Pantomimen nichts auf den Schauspiel- und Opernbühnen verloren, da sie seiner Auffassung nach eindeutig dem Zirkus zuzurechnen seien. In seiner 1888 publizierten Streitschrift heißt es:

> Fort mit dem Ballet von der Bühne! Was hat es daselbst zu suchen? Selbst wenn man, was ich bestreite, zugiebt, daß die Tanzkunst eine Kunst sei (und wenn sie

155 *Hamburger Nachrichten*, 16.06.1879, o. S.

156 In Paul S. Ulrichs biografischem Übersichtsverzeichnis ist lediglich der Hinweis zu finden, dass Fräulein Ostradt um 1830 geboren wurde und den Vornamen Minna trug (vgl. Paul S. Ulrich, *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*, Bd. 2: *M–Z*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz, 1997, S. 1370). Verwiesen wird darin auf ein weiteres biografisches Lexikon aus dem Jahr 1892, in dem sich jedoch auch nur die Zusatzinformationen finden, dass sie in den 1850er und 1860er Jahren als Tänzerin sowohl am Stadttheater in Hamburg als auch am Hoftheater in Gotha Engagements hatte (vgl. Ottmar G. Flüggen, *Biographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater: Von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart*, Bd. 1. München: Bruckmann, 1892, S. 234).

157 *Berliner Börsen-Zeitung*, 22.01.1882, S. 9.

158 Ebd.

> es ist, so ist sie sicherlich die niederste), so hat das Ballet im Theater doch nichts zu suchen. Die Tanzkunst ist viel zu sehr mechanischer Art, als daß sie mit der Schauspiel- oder Gesangskunst auf eine Stufe gestellt werden könnte, bei denen die mechanische Fertigkeit doch erst in zweiter Linie steht, das Wesentliche der Tanzkunst ist reine Uebung: auch ohne jegliches Naturtalent und Temperament […]. Auf der Bühne soll in erster Linie das Wort herrschen, zum wenigsten der Ton, denn diese allein sind lebendig und belebend: die stumme, todte Pantomime, das Ballet, gehört in den Circus, nicht aber auf die Bühne […]. Jeder Nickel, der als Zuschuß an die Aufführung eines solchen Ballets auf einer Bühne verschwendet wird, ist ein Raub an der wirklichen Bühnenkunst. Noch einmal: das Ballet gehört in den Circus und nicht in's Theater – außer wo es einen wesentlichen Bestandtheil der Handlung bildet.[159]

Für Alberti stand fest: ‚Theater' beziehungsweise Schauspiel bedeutet Wort-Theater – nichts anderes. Dass das Ballett wie gesehen auch im Zirkus einen Bestandteil der Handlung bildete, ignorierte der Autor. Die literaturbasierte „Schauspiel- und Gesangskunst" fasste der Kritiker implizit als sogenannte schöne Kunst auf, die „Naturtalent und Temperament" erforderten.[160] Die „mechanische" beziehungsweise seiner Einschätzung nach viel zu körperlich-technische Tanzkunst ordnete Alberti hingegen einer niederen Stufe zu.

---

159 Conrad Alberti, „Ohne Schminke! Wahrheiten über das moderne Theater [1888]", in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 75–132, hier S. 107 f. In dem Zitat fällt unter anderem auf, dass Alberti der Tanzkunst zweimal das Adjektiv „mechanisch" zuschreibt und sie aufgrund ebendieser „mechanischen Art" bzw. der erlernbaren „mechanischen Fertigkeiten" der Tänzer:innen gegenüber „Schauspiel- und Gesangskunst" abwertet. Mit dieser Argumentation folgt der Autor der im Mittelalter entstandenen und bis ins 17. Jahrhundert hineinwirkenden Aufteilung verschiedener Kunstfertigkeiten in „artes liberales" und „artes mechanicae", deren Theoretisierung auf die griechische und römische Antike zurückgeht. Die „artes mechanicae" galten, da sie im Gegensatz zu den geistigen „artes liberales" mit körperlichen Tätigkeiten assoziiert wurden, als „minores" (kleinere, niedrigere) und „levinores" (leichtere), kurzum: als minderwertige Künste (vgl. Jutta Bacher, „Die Artes liberales – Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos", in: Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin: Gebrüder Mann, 2000, S. 19–34; dies., „Artes mechanicae", in: Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin: Gebrüder Mann, 2000, S. 35–49).

160 Mit der Auffassung, Tanzkunst sei im Vergleich zum Schauspiel reine Übungssache, bringt der Autor indirekt auch den Geniebegriff ins Spiel. Dieser erfuhr ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen großen Aufschwung und wurde unter anderem mit einer schöpferischen, aber nicht auf Nützlichkeit ausgerichteten Tätigkeit von Künstler:innen verbunden (vgl. Eberhard Ortland, „Genie", in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2: *Dekadent–Grotesk*, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 661–709, hier S. 699).

Der Platz der Tanzkunst war jedoch nicht nur im Bereich des Bildungstheaters und der Oper umstritten. Auch der Zirkuskritiker Karl Döring äußerte sich in dem bereits besprochenen Artikel, in dem er auf vergangene, scheinbar bessere Zeiten des Zirkusballetts zurückblickte, kritisch dazu. Seiner Meinung nach setzten die Zirkusdirektionen in jüngerer Zeit weniger auf Qualität, das heißt auf präzise Technik, sondern vielmehr auf Quantität. Diese Einschätzung verband Döring – wenngleich implizit – mit Fragen nach Sittlichkeit und Moral:

> Ein neues Geschlecht entstand, aber kein Besseres, die Ballettschule fehlt. Die Masse tut es. Das war Bolossy-Kiralfys Zauberformel. ‚Die Beine haben gesiegt', sagte man in Berlin, als bei einer ersten Olympiatheater-Prèmiere ungezählte stramme Balletteusen-Beine sich ausstreckten und die Armmuskeln des Herren-Publikums durch minutenlanges Hochheben des Opernglases stärkten.[161]

Zwischen der Auflösung von Circus Renz 1897 und der Übernahme des Gebäudes durch Albert Schumann 1899 wurde die Spielstätte als Neues Olympia-Riesentheater von Bolossy Kiralfy und von Hermann Haller, der später als Leiter des Berliner Admiralpalasts für seine Revuen Bekanntheit erlangte, geführt.[162] Laut Dörings nostalgischem Blick wurde also Qualität zunehmend durch Quantität ersetzt. Bezüglich der Beine der Tänzer:innen beziehungsweise der „Armmuskeln des Herren-Publikums" spielt der Autor auf eine spezifische Inszenierung und Rezeption weiblicher oder weiblich gelesener Künstler:innen an. Vom weiblichen Körper war im Verhältnis zur geltenden bürgerlichen Kleidungskonvention im Zirkus viel (Bein) zu sehen und der Aufführungsrahmen erlaubte einen voyeuristischen (männlichen) Blick auf ihn.[163] Dies bestätigt etwa ein Pressebericht über den Auftritt der Luft- beziehungsweise Zahnakrobatin Miss Leona Dare anlässlich einer Eröffnungsgala im Berliner Circus Renz im November 1879:[164]

161 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

162 Siehe auch Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 128, 163, 329 f.

163 Man muss sich dabei vor Augen halten, dass Frauen in der Öffentlichkeit bis nach 1900 weitestgehend nur in langer und hautbedeckender Kleidung zu sehen waren (vgl. Evelin Förster, *Die Frau im Dunkeln. Autorinnen und Komponistinnen des Kabaretts und der Unterhaltung von 1901 bis 1935*. Berlin: Edition Braus, 2013, S. 20, 26.) Betreffend der Kleidungskonventionen von Tänzer:innen im 19. Jahrhundert vgl. auch Alexandra Carter, *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*. Hampshire: Ashgate, 2005, S. 60.

164 Geboren 1855 in den USA unter dem bürgerlichen Namen Adelaïde Susan Stewart, begann die Zirkuskünstlerin Leona Dare ihre Karriere 1872 in New York. Wenige Jahre später erhielt sie auch Engagements in Europa, beispielsweise 1876 in den Folies Bergère

> Das Auftreten der Miß Leona Dare erfüllte so ziemlich all die extravaganten Erwartungen, die man der berühmten Amerikanischen Gymnastikerin, der ‚Tochter der Luft' entgegen gebracht hatte. Sie besitzt die ‚hehren Gliedermaßen kolossaler Weiblichkeit', die Heine an der Dame von Perpignan so begeistert besang, und ein außerordentlich verführerisches Lila-Tricotcostüme läßt dieselben zu üppigster Wirkung kommen. Auch das bengalische Licht, mit dem sie bei ihren Kunststücken, die von erstaunlicher körperlicher Kraft und räthselhafter Ausdauer der Zähne Zeugniß ablegen, effectvoll beleuchtet wird, trägt das seinige dazu bei, daß die Operngläser unverwandt nach der interessanten, bleichen, schwarzhaarigen Tochter der Luft gerichtet bleiben.[165]

Die Akrobat:innen wirkten durch ihre körperbetonten, manchmal hautfarbenen Trikots, als wären sie quasi nackt. In einem weiteren Bericht über die Auftritte der Künstlerin schrieb die Zeitung im Januar 1880: „Leona Dare […] hat noch Nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Noch mehr als ihre halsbrecherischen Kunststücke interessiren von Tag zu Tag die graziösen, anmuthigen, üppigen Attituden und Posen, die sie auf dem Trapez und auf dem großen Tau ausführt."[166]

Die Ausstattungsballette der Zirkusgesellschaften um 1900 waren kein singuläres Phänomen, sondern besaßen große Ähnlichkeiten mit der Ballettinszenierungspraxis der Pariser Varietétheater-Spielstätten (Folies-Bergère, Casino, Olympia) und den Londoner *Music Halls* (Alhambra, Empire) des langen 19. Jahrhunderts – dies wird vor dem Hintergrund jüngster Forschungsresultate über ihre tanz- und theaterhistoriografisch ebenfalls vernachlässigte Bühnenpraxis deutlich.[167] Und auch in Bezug auf die Ballette der Pariser Varietétheater-Spielstätten finden sich sowohl in Programmankündigungen als auch in Rezensionen häufig Verweise auf die ‚schönen Beine' der Tänzer:innen.[168] Der Zurschaustellung des weiblichen Körpers stellte eine Erfolgs-

---

in Paris (vgl. Dominique Denis / Michèle Pachany-Léotard, *Stars féminines au Cirque*. Aulnay-sous-Bois: Arts des 2 mondes, 2021, S. 25).

165 *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1879, S. 6.

166 *Berliner Börsen-Zeitung*, 08.01.1880, S. 4.

167 Für die Situation in London vgl. Carter, *Dance and Dancers*; für die Pariser Spielstätten vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*. Zum Thema der sog. Industrieballette vgl. Johanna Hilari, „Ballet Industry and Industrial Ballets. Nineteenth-Century Ballet in the Light of Industrialization", in: Irene Brandenburg u. a. (Hg.), *Times of Change*. Almqvist & Wiksell International, *Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Ballet*. Bologna: Massimiliano Piretti, 2023 (bevorstehend); dies., „New York, ein Maschinenwesen und strahlende Eisblumen auf der Bühne. Aktualitätsbezüge im Industrieballett Columbia", in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer, 2022, S. 31–49.

168 Vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 183. Laut der Tanzwissenschaftlerin Sarah Gutsche-Miller waren darüber hinaus Plakate und Illustrationen der Ballette und

garantie für die Direktionen der genannten Spielstätten dar.[169] Ähnliches lässt sich bezüglich der Londoner *Music Halls* um 1900 festhalten. Auch dort besaßen weibliche oder weiblich gelesene Akteur:innen (wie Frauen im Allgemeinen) eine stark dekorative Funktion: „[t]he ballerina […] belonged […] to the eye of the spectator."[170]

Inszenierungen von Weiblichkeit wie im Fall der Künstler:in Leona Dare waren, wie bereits in der Einleitung beschrieben, in mehrerlei Hinsicht aufsehenerregend und lösten, wie die britische Historikerin Brenda Assael in ihrem Kapitel über weibliche Zirkusartist:innen detailliert beschreibt, immer wieder Kontroversen über Sittlichkeit und Moral aus.[171] Auch die Ballettdarbietungen in Zirkuspantomimen wie *Diamantine* bei Renz und auf Oper- und Hoftheaterbühnen orientierten sich am männlichen Blick (*male gaze*) und können als parasexuelle Inszenierungen beschrieben werden.[172]

Inhaltlich dürfte *Diamantine* auf die Pantomime *Pierrot partout! Pantomime-arlequinade-féerie en 9 tableaux* zurückgehen, die ab 1839 am Pariser Théâtre des Funambules gespielt wurde. *Pierrot partout!* beginnt mit einer Schlange, die einen Baumstamm hochkriecht, um eine Taube zu fangen, woraufhin Pierrot (gespielt von Jean-Gaspard Deburau) auf die Schlange schießt. Die Taube entpuppt sich als Fee Diamantine und die Schlange als böser Geist Iago. Die Pantomime endet mit dem Sieg Diamantines über Iago sowie der glücklichen Vermählung von Léandre und Isabelle, Arléquin und Colombine sowie Pierrot und Angélique im neunten Bild.[173] *Diamantine*, von Renz als „große phantastische Ausstattungs-Pantomime" angekündigt,[174] schreibt sich mit ihrem märchenhaften Plot, den Balletteinlagen und der aufwendigen Ausstattung also auch in die Tradition der ‚Feerien' des 19. Jahrhunderts ein.

Tänzer:innen „even more explicit" als die schriftliche Berichterstattung, da sie häufig „women baring their breasts and legs or wearing virtually nothing" zeigten (ebd.). Diese Nacktheit entsprach jedoch eher den Wunschvorstellungen des (männlichen) Publikums und demgemäßen Werbestrategien als der Kostümpraxis in den Balletten.

169 Ebd.

170 Carter, *Dance and Dancers*, S. 63. Die Tanzwissenschaftlerin merkt bezüglich der Berichterstattung mit Fokus auf den weiblichen Körper an, dass auch „the lack of status of the music hall ballet" einen Mangel an entsprechendem „dance knowledge and related critical language about the choreography or the performance" zur Folge gehabt habe (ebd.). Die Rezensent:innen seien daher auf der sicheren Seite gewesen, wenn sie sich vornehmlich auf das Aussehen der weiblichen Tänzer:innen konzentrierten (vgl. ebd.).

171 Vgl. Assael, *Circus*, S. 108–135.

172 Vgl. Berger, *Ways of Seeing*; Mulvey, *Visual Pleasure*, S. 6–18.

173 Vgl. Louis Péricaud, *Le théâtre des funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa demolition*. Paris: Sapin, 1897, S. 215–219; *Le Nouvelliste*, 20.09.1850, o. S.

174 Raeder, *Circus Renz*, S. 180.

Im Januar 1884 reiste Circus Renz von Berlin nach Wien, wo er *Diamantine* am 11. März erstmalig aufführte.[175] In der Wiener Zeitung *Neue Freie Presse* wurde die Pantomime daraufhin am 14. März lobend besprochen:

> Herr Renz konnte bei Inscenirung dieser Feerie wieder seinen ganzen reichen Apparat entfalten, wofür ihm die Zuschauer die verdiente Anerkennung zollten. […] Den Glanzpunkt des Stückes bildete die Schlußscene, bei welcher über eine imposant zusammengestellte Gruppe Fee Diamantine und vier reizende Engelchen (à la mouche d'or) in die Luft emporschwebten. Die Aufführung der Feerie währte mehr als eine Stunde […].[176]

In dieser Besprechung wird deutlich, wie die Zirkusgesellschaften in den aufwendigen Inszenierungen das Können der beteiligten Künstler:innen sowie die technischen Möglichkeiten der Spielstätten ausschöpften: Die Fee Diamantine wird im Schlussbild zusammen mit vier „Engelchen (à la mouche d'or)" in die Zirkuskuppel hochgezogen. Weibliche Tänzer:innen traten ab der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Ausstattungsballetten als Blumen, Insekten, Schmetterlinge oder Vögel kostümiert auf und brachten damit auch die Vorstellung einer vermeintlich reinen, natürlichen Weiblichkeit zum Ausdruck.[177] In der Rezension finden sich außerdem Angaben zur Dauer der Aufführung der Zirkuspantomime: Mit den einzelnen Nummern vor und nach *Diamantine* sowie einer Pause dauerte der Zirkusabend etwa zwei Stunden. Circus Renz hatte die Pantomime noch einige Jahre im Repertoire, wie eine Ankündigung in der Zeitung *Die Presse* anlässlich eines Gastspiels der Zirkusgesellschaft in Wien im Jahr 1889 belegt, wo *Diamantine* am 25. Februar mit „200 Personen und 45 Pferden" aufgeführt wurde.[178]

1.3.2 Babel, *Circus Schumann, 1903*

Im Dezember 1903 feierte Circus Schumann im Berliner Markthallenzirkus, der sich inzwischen in seinem Besitz befand, mit der Inszenierung *Babel und Bibel* Premiere, die nach der Erstaufführung aufgrund einer polizeilichen Verfügung nur noch *Babel* genannt werden durfte. Für diese Pantomime griff Zirkusdirektor Albert Schumann auf vielfältige Weise aktuelle gesellschaftspolitische Themen auf. In einer Akte der Berliner Theaterpolizei über Circus Schumann

---

175 Vgl. *Morgen-Post*, 11.03.1884, o. S.

176 *Neue Freie Presse*, 14.03.1884, S. 6.

177 Carter hät dies in Bezug auf die Aufführungspraxis an den Londoner Music Halls im 19. Jahrhundert fest (vgl. Carter, *Dance and Dancers*, S. 84–85).

178 *Die Presse*, 25.02.1889, S. 4.

befindet sich das Szenarium für das Stück.[179] Die Pantomime trug den Untertitel *Die Pracht, der Untergang und die Wiederentdeckung des Wunderreiches Babylon. Eine Wanderung durch 8 Jahrtausende in Form einer großen Pantomime* und bildete den zweiten Teil einer abendfüllenden Zirkusvorstellung.

In *Babel* reiste das Zirkuspublikum in sechs Akten und elf Bildern durch mehrere Jahrtausende zurück in die Stadt Babylon, wo damals die Königin Semiramis herrschte, die Keilschrift erfunden und der Turm von Babel gebaut wurde. Auch den Untergang Babylons erlebten die Zuschauer:innen laut Zensurunterlagen in der Aufführung. Schuld an der Katastrophe war Sardanapel, der Gatte von Semiramis, der „verbotene Früchte" – gemeint waren andere Frauen – gekostet hatte. Semiramis' Schmerz über die Untreue ihres Mannes war so groß, dass sie mithilfe von Schlangengift Suizid beging. Daraufhin richtete Sardanapel das Königreich in einem orgienhaften Fest zugrunde. Nachdem die „Weltenuhr" (ein szenografisches Element) wieder nach vorne gedreht worden war, befand sich das Publikum im sechsten Akt erneut in der Gegenwart: Gezeigt wurde ein Professor, der am Euphrat nach Spuren vom alten Babylon sucht. Der Euphrat war ebenfalls in die Inszenierung eingeplant, um kurz vor dem Ende der Aufführung in einer „Großen Schluss-Apotheose" die Arena mit der bereits vorgestellten Technologie in ein Wasserbecken verwandeln und entsprechend bespielen zu können. Die Zeitsprünge im Stück wurden jeweils von einem Herold, gespielt von dem Schauspieler Alfred Lux, und einem Famulus August, verkörpert durch den Clown Adolf Ferdinand Wohlbrück, angekündigt.[180]

Die Inszenierung verhandelte den damals aktuellen „Babel-Bibel-Streit". Ausgelöst hatte den Disput Friedrich Delitzsch, Assyriologe und Leiter der Vorderasiatischen Abteilung der Königlichen Museen in Berlin. Nach seiner Beteiligung an den archäologischen Ausgrabungen in Babylon um die Jahrhundertwende führte er in einem Vortrag im Januar 1902 die Schilderungen des Alten Testaments auf babylonische Vorlagen zurück. Die darauffolgenden Debatten zwischen Theolog:innen und Geschichtswissenschaftler:innen

179 Die Unterlagen zu dieser Pantomime in den Akten der Berliner Theaterpolizei sind äußerst reichhaltig: Dem Textbuch sind diverse Anlagen beigefügt, etwa eine Beschreibung von technisch-szenischen Abläufen, ein Zwischenbericht aus den Proben sowie eine Ergänzung, in der die gesprochenen Worte aufgeführt sind. Aufgrund der Kontroversen, die der ursprüngliche Titel der Pantomime auslöste, sammelten die Beamten zudem zahlreiche Besprechungen von *Babel* in der Presse.

180 Vgl. Textbuch *Babel*, Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin. Der erwähnte Clown war der Vater des Film- und Theaterschauspielers Adolf Wohlbrück (1896–1967) und zudem mit der Schauspielerin und Autorin Olga Wendland (Wohlbrück-Wendland, 1869–1933) verwandt (vgl. Förster, *Frau im Dunkeln*, S. 382; Ulrich, *Biographisches Verzeichnis*, S. 2052).

verhalfen den Ausgrabungen zu öffentlicher Bekanntheit und mündeten in einer Besprechung des akademischen Streits in zahlreichen Presseberichten.[181]

In der Zirkuspantomime sollte laut Szenarium auch das „Vordringen der deutschen Kultur“ dargestellt werden, und zwar mit dem Bau der sogenannten Bagdadbahn.[182] Im Juli 1903 – also ein halbes Jahr vor der Premiere – war der erste Spatenstich für den Bau der Bahnstraße zwischen der Stadt Konya und Bagdad erfolgt. Das im Szenarium beschriebene „Vordringen der deutschen Kultur“ bezog sich unter anderem auf die Beteiligung deutscher Firmen wie Borsig, Krupp und Siemens am Bau der Bahnstrecke. In dem maßgeblich vom Deutschen Kaiserreich getragenen Projekt kam auch die – ab den 1890er Jahren von Wilhelm II. geprägte – sogenannte Weltpolitik und der damit verbundene imperiale Wettstreit der europäischen Großmächte zum Ausdruck.[183] Die Pantomime *Babel* verhandelte die imperiale und koloniale Expansion des Deutschen Kaiserreichs unhinterfragt beziehungsweise sogar begrüßend.

181 Vgl. o. A., „Der Babel-Bibel-Streit. Politik, Theologie und Wissenschaft um 1900“, in: *Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum* www.smb.museum/ausstellungen/detail/der-babel-bibel-streit.html (Zugriff 23.04.2020). Die Ausgrabungen der Stadt Babylon, getragen von der 1898 gegründeten Deutschen Orient-Gesellschaft, begannen im Jahr 1899. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten englische, französische und US-amerikanische Wissenschaftler:innen vor Ort Grabungen vorgenommen. Das deutsche Forschungsprojekt war jedoch von längerer Dauer und weitaus systematischer als die Arbeiten der Vorgänger:innen. (Vgl. Arzu Terzi, „Deutsche Ausgrabungen in Babylon. Eine Spurensuche im Osmanischen Archiv“, in: Claus Schönig u. a. (Hg.), *Türkisch-Deutsche Beziehungen. Perspektiven aus Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, ^{2}2020, S. 216–226, hier S. 216, 225).

182 Textbuch *Babel*, Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

183 Vgl. Hilmar Kaiser, „German Railway Investment in the Ottoman Empire: The Colonial Dimension“, in: Claus Schönig u. a. (Hg.), *Türkisch-Deutsche Beziehungen. Perspektiven aus Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, ^{2}2020, S. 154–170; Rosmarie Noack, „Zügig durch die Wüste“, in: *Zeit Online* (11.12.2003), https://www.zeit.de/2003/51/Bagdadbahn (Zugriff 23.04.2020). Bereits 1888 hatte ein deutsches Konsortium eine Konzession zum Bau der Anatolischen Eisenbahn zwischen Istanbul und Konya erhalten. Die Strecke wurde strategisch zum Export deutscher Produkte in die Türkei genutzt und war gewinnträchtig. Doch zerschellten die Erwartung sowie die Hoffnung, die erweiterte Bahnstrecke bis Bagdad auch als Instrument politischer Einflussnahme im Nahen Osten nutzen zu können, letztlich an Widerständen aus Paris und London und so wurden bestimmte Streckenabschnitte nie realisiert (vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 1143–1145). Laut dem Historiker Hans-Ulrich Wehler war das Projekt „nicht nur gescheitert, sondern hatte auch noch einen hohen Berg neuer außenpolitischer Probleme aufgetürmt. Und das sozialimperialistische Kalkül, in der Innenpolitik mit eindrucksvollen Erfolgen aufwarten zu können, war ebenfalls nicht aufgegangen.“ (Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 1145).

Ideengeber der Inszenierung war Alexander Moszkowski, Herausgeber der Satire-Zeitschrift *Lustige Blätter*.[184] Außerdem gibt das Programmheft Auskunft über die beteiligten Künstler:innen, deren Können in die Handlung eingebaut wurde.[185] Der Clown Bébé Guillaume (bürgerlich: Cesare Guillaume, Bruder des Clowns Antonet, der seinerseits bekannt wurde als Bühnenpartner von Grock), übernahm die Rolle eines Schriftgelehrten.[186] Semiramis und Sardanapel wurden von einem Künstlerduo namens Hodgini gespielt. Aus dem Szenarium geht hervor, dass Semiramis in *Babel* als „reitende Amazone" dargestellt werden sollte. Die Artist:in, die Semiramis spielte, muss demnach ein:e Reitkünstler:in gewesen sein. Joé Hodgini, in *Babel* in der Rolle von Sardanapel, war als Jongleur und Pferdedresseur bekannt.[187] Die Handlung und die technischen Fertigkeiten der Zirkuskünstler:innen wurden in den Zirkuspantomimen miteinander verflochten beziehungsweise in der Konzeptionsphase zusammengedacht. Dies verdeutlicht etwa die Stelle im Szenarium von *Babel* nach Semiramis Befehl, den Turm aufzubauen: „Auf einem Stierwagen wird das Baumaterial herbeigefahren. Eine sinnreiche Holzkonstruktion zum immer höher Schrauben. Der Turm von Babel wird gebaut. Akrobatische Evolutionen am Turmgerüst".[188] Das Turmgerüst diente also offensichtlich auch als Gerätschaft für akrobatische Bewegungsabläufe.

Im vierten Akt von *Babel* wurden aus der Zirkuskuppel die hängenden Gärten der Semiramis – laut Szenarium „ein schwebender Blumenhain" – herabgelassen und später wieder hochgezogen. Überlieferungen über derartige szenografische Elemente und (mechanische) Konstruktionen illustrieren, dass die Zirkusinszenierungen den Bühnenraum in all seinen Dimensionen nutzten und bespielten. Im Szenarium von *Babel* findet sich außerdem immer wieder der Verweis, dass gewisse Szenen auf der Bühne präsentiert stattfinden, während zeitgleich andere in der Manege vorbereitet werden sollten. Vor den Wasserszenen am Ende wurde etwa ein „fröhlicher Reigen von Mädchen und Männern" aus der Arena auf die Bühne choreografiert, während auf letzterer

184 *Babel*. Programm, Circus Schumann, Berlin, 13.12.1903, Zirkusarchiv Heino Zeitler, Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin.

185 Der Clown Albert Fratellini berichtet in seinen Memoiren beispielsweise von monatelangen Proben mit allen für die jeweiligen Zirkuspantomimen engagierten Künstler:innen (vgl. Fratellini, *Nous*, S. 141).

186 Vgl. o. A., „Antonet", in: *Wikipedia* https://fr.wikipedia.org/wiki/Antonet (Zugriff 07.05.2020).

187 Signor Saltarino [Hermann Waldemar Otto], *Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten etc. aller Länder und Zeiten*. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1987 [1895], S. 91.

188 Textbuch *Babel*, Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

gleichzeitig schon die Bagdadbahn zu sehen sein sollte. Auch in anderen Zirkusinszenierungen wurden die beiden Spielflächen mit ihren unterschiedlichen räumlichen Grundformen miteinander verbunden oder gleichzeitig bespielt.

In der zeitgenössischen Presse wurde die Inszenierung *Babel* als äußerst prachtvoll und als großer Publikumserfolg beschrieben. Das Stück sei „umfangreich" und „szenisch kompliziert", mit verschiedensten Beleuchtungseffekten und insgesamt äußerst aufwendig ausgestattet gewesen – und zwar durch die Berliner Firma Hugo Baruch.[189] Der Name des Unternehmens mit weiteren Niederlassungen in London und New York stand um 1900 synonym für Ausstattungsluxus.[190] Auch die Ballette, choreografiert von dem italienischen Ballettmeister Giovanni Pratesi, wurden von der Berichterstattung positiv besprochen.[191] In den Rezensionen war jedoch auch zu lesen, dass ein so ernstes Thema wie der „Babel-Bibel-Streit" eigentlich nicht in einen Zirkus gehöre. Interessanterweise gestanden dieselben Zeitungsberichte Schumann jedoch zu, ein „vernünftiges und sinnreiches" sowie „modernes Zirkusschausstück" auf die Bühne und in die Arena gebracht zu haben.[192]

Exkurs: Sprache auf der Zirkusbühne

Zirkuspantomimen waren nicht zwingend stumm.[193] So findet man etwa in der „Ergänzung zum Scenarium" von *Babel* „das vollständige Textbuch

---

189 Vgl. Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

190 Forschungsliteratur über diese, für den gesamten Bereich der darstellenden Künste in Berlin um 1900 äußerst wichtige Ausstattungsfirma existiert nicht. In einigen deutschen und US-amerikanischen Bibliotheken befinden sich noch Firmenkataloge von Baruch. Davon abgesehen gibt lediglich ein 2015 erstellter Wikipedia-Eintrag etwas detailliertere Auskunft über das Unternehmen (vgl. o. A., „Hugo Baruch", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Baruch (Zugriff 09.12.2021)).

191 Pratesi begann seine Karriere als Tänzer und Mime an der Mailänder Scala und arbeitete später als Choreograf und Ballettmeister an den großen Pariser und Londoner Varietétheatern beziehungsweise *Music Halls* (vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 73, 96, 193; Claudia Celi, „Pratesi, Giovanni", in: Selma Jeanne Cohen (Hg.), *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 245–256, hier S. 245–246).

192 Zeitungsausschnitte über *Babel* in der Polizeiakte: *Berliner Courier*, Nr. 283, 03.12.1903; *Berliner Zeitung*, Nr. 565, 03.12.1903; *Die Post*, Nr. 565, 03.12.1903; *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 565, 03.12.1903; *Vorwärts*, Nr. 283, 04.12.1903; *Berliner Morgenpost*, Nr. 284, 03.12.1903; *Tägliche Rundschau*, Nr. 566, 04.12.1903; Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

193 Dies bestätigt auch der französische Theater- und Medienwissenschaftler Patrick Désile. Er weist zudem darauf hin, dass Zirkuspantomimen nicht mit der sogenannten *pantomime dialoguée* gleichzustellen seien. Letztere war ein sich im französischen Sprachraum im Verlauf des 19. Jahrhunderts etablierendes Aufführungsformat. (Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*, S. 4).

der gesprochenen Worte".[194] Darin wird ausgeführt, dass „[d]ie Worte des gesprochenen Textes [...] naturgemäss bei einer Circus-Pantomime nicht als so feststehend angesehen werden [können] wie in einem Theater-Schauspiel" und dass „[e]ventuelle Kürzungen, Improvisationen etc. im Sprechtexte [...] für die Zeit der Proben vorbehalten [bleiben]".[195] Außerdem geht aus der Ergänzung hervor, dass die Figur Famulus August in der Inszenierung Berlinerisch sprechen und die Figur des Herolds von einem Schauspieler übernommen werden sollte, „der über ein starkes, wohlklingendes Organ verfügt".[196] In den Presseberichten über *Babel* ist von Mienenspiel, den vom Herold gesprochenen Versen und den begleitenden Reden vom Famulus August die Rede – es bleibt jedoch unklar, ob viel Text in die Inszenierung einfloss oder ob der Zensor das Sprechen in dieser Zirkuspantomime weitgehend verhinderte. Im Rahmen der geltenden Theatergesetzgebung war gesprochener Text in den Zirkusspielstätten jedenfalls keine Selbstverständlichkeit. Am 4. Dezember 1903 – also in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erstaufführung von *Babel* – wurde Schumanns Konzession mithilfe anwaltlicher Unterstützung „auf Pantomimen mit verbindendem Text, eingeflochtenen kurzen dramatischen Szenen und musikalischen Einlagen ausgedehnt".[197]

In einem Brief an die Berliner Polizei vom 7. Februar 1913 beschrieb Albert Schumann die „von einem anerkannten Schriftsteller, wie Alexander Moszkowski es ist", verfasste Pantomime *Babel* als „entscheidende Wendung" in seinem Repertoire.[198] Damit spielte der Zirkusdirektor auf die nunmehr zehnjährige Praxis der Inszenierung von Dialogen in seinen Zirkuspantomimen an. Mit dem Schreiben versuchte er, die Theaterpolizei davon zu überzeugen, die Beschränkungen für gesprochenen Text aufzuheben, um „die rein artistischen Leistungen dem Publikum durch Wort, Bild und Musik geistig näher zu bringen".[199] Paul Busch hingegen versuchte, das Berliner Polizeipräsidium mit dem Argument einer (vermeintlich) veränderten Sehgewohnheit für sein Anliegen zu gewinnen: Das Publikum wolle neuerdings auch geistige Inhalte und genau „zu diesem Zwecke" müsse er für seine Pantomimen „sprechende Künstler in beliebiger Zahl und ohne Beschränkung des Textes heranziehen"

---

194 Textbuch *Babel,* Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

195 Ebd.

196 Ebd.

197 Bescheid vom Bezirksausschuss zu Berlin, 26.05.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

198 Circus Schumann an das Polizeipräsidium, 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

199 Ebd.

können.[200] Jedoch beabsichtige er nicht, „gesprochene Ausstattungsstück[e]“ mit Schauspieler:innen wie im ‚Theater‘ aufzuführen, sondern Inszenierungen mit „großen technischen Effekten“, die ein „harmonisches Gesamtbild“ aus zirzensischen Künsten und Dialogen abgeben sollten.[201] Dafür müsse seine Konzession erweitert werden – denn es solle, so die Argumentation Buschs, nicht zu einer „völlige[n] Abstumpfung des Publikums“ kommen.[202] Die Direktionen von Busch und Schumann argumentierten also, dass sich mittels Sprache auch Bildung vermitteln ließe, und schrieben sich damit in den vom Schauspiel bekannten Aufwertungsdiskurs der damaligen Zeit ein.

Nicht nur Circus Schumann, auch Circus Busch versuchte in den 1910er Jahren, mithilfe von Juristen – Ende Dezember 1911 mandatierten die beiden Konkurrenten sogar denselben Anwalt – ihre Konzessionen auf Pantomimen mit beliebig viel gesprochenem Text ausdehnen zu lassen.[203] Die Polizei lehnte die Gesuche ab. Laut einem Zeitungsausschnitt aus der *Berliner Morgenpost* vom 7. März 1912 gab Paul Busch daraufhin auf: „Die Verwaltung des Zirkus Busch erklärt, daß sie […] beabsichtigt, die Sprechrollen wieder einzuschränken und zur reinen Pantomime zurückzukehren, da sich bei der theatermäßigen Aufführung Schwierigkeiten ergeben haben, die die Mühe nicht wert sind.“[204] Möglicherweise handelte es sich dabei um eine strategische Verlautbarung zur Besänftigung der Theaterpolizei. Denn für die Pantomime *Pompeji* (s. Abb. 14 u. 15) hatte Circus Busch wieder Text vorgesehen, der jedoch in der Konzeptionsphase der Pantomime im Jahr 1913 gestrichen wurde, da es deswegen erneut zu Auseinandersetzungen mit der Polizei gekommen war.[205]

Warum die Aufführung von Zirkuspantomimen mit gesprochenen Dialogen gerade in den 1910er Jahren derart umstritten war, wird im zweiten Kapitel zu klären sein (s. Kapitel 2.4.3). Wie Albert Schumann in seinem Schreiben an die Polizei vom 7. Februar 1913 anmerkte, hatten die Berliner Zirkusgesellschaften bereits Mitte des 19. Jahrhunderts Pantomimen im Programm, „welche eine

200 Paul Busch an das Polizeipräsidium, 10.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

201 Ebd.

202 Ebd.

203 Vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, 3067, Landesarchiv Berlin.

204 Zeitungsausschnitt, *Berliner Morgenpost*, 07.03.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin. Bezüglich der Problematik von gesprochenem Text in den Pantomimen bei Circus Busch in den 1910er Jahren siehe insbesondere folgende Theaterpolizeiakten: Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, 1924, 1560, Landesarchiv Berlin.

205 Vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

bestimmte dramatische Handlung mit dem im Circus üblichen Mitteln vorführen."[206] Schumann nannte als Beispiele die bekannte Pantomime *Mazeppa* wie auch die Pantomime *Die Lustigen Heidelberger* (Uraufführung 1884) von Circus Renz, bei der bereits „erstklassige choreographische und schauspielerische Kräfte engagiert" worden seien.[207]

1.3.3 Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV., *Circus Busch, 1911*

Kurz vor Ende der Berliner Zirkussaison brachte Circus Busch am 29. April 1911 die „neue große Frühjahrs-Pantomime" mit dem Titel *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* heraus.[208] Sie widmete sich einer historisch-heroischen Figur und bestach unter anderem durch ihre aufwendige technische Ausstattung sowie das Mitwirken von international bekannten Clowns. Anhand dieses Inszenierungsbeispiels lässt sich gut aufzeigen, welche Themen dem Berliner Zensor missfielen. Laut Textbuch, das sich in den Akten der Berliner Theaterpolizei befindet, war die „Original-Ausstattungs-Pantomime" von Georg Burckhardt-Footit verfasst worden. Burckhardt-Footit, Schwiegersohn des Zirkusdirektors, ersetzte ab 1898 Constanze Busch, die jung verstorbene künstlerische Leiterin des Unternehmens und Partnerin Paul Buschs.[209]

---

206 Circus Schumann an das Polizeipräsidium, 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

207 Ebd.

208 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 29.04.1911, S. 18.

209 Ab 1914/15 konzipierte dann Paula Busch, Tochter des Zirkusdirektors, die Pantomimen (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 19 f., 127). Als Pantomimenverfasserin und -regisseurin trat sie damit in die Fußstapfen ihrer Mutter. Gleichzeitig war die studierte Germanistin als Schriftstellerin tätig und veröffentlichte Romane, Erzählungen sowie dramatische Texte, die auch auf Theaterbühnen aufgeführt wurden (vgl. Stephanie Haerdle, *Amazonen der Arena. Zirkusartistinnen und Dompteusen*. Berlin: Wagenbach, 2010, S. 122–136). In ihren Memoiren beschreibt Paula Busch, dass sie (vermutlich 1912) Erich Schmidt, damals Professor für deutsche Sprache und Literatur der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität, im Rahmen eines informellen Gesprächs von der Idee für ihre Doktorarbeit berichtete: „Dann faßte ich Mut: ‚[…] Es ist allerdings etwas eigenartig und abseits… Aber – ich möchte gern über die Geschichte und die kulturelle Bedeutung der – – – Zirkuspantomime arbeiten!'" (Busch, *Spiel*, S. 65). Laut ihrem Gedächtnisbericht war Schmidt zwar belustigt, aber nicht uninteressiert und rief sogar einen jungen Kollegen an den Tisch (vgl. Busch, *Spiel*, S. 66). Peter W. Marx bezieht sich in seinem Artikel *Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900* (2009) auf diese Anekdote und stellt die (rhetorische) Frage, wie es sich wohl auf die Theaterwissenschaft ausgewirkt hätte, wenn Paula Busch ihre Dissertation geschrieben hätte und jener junge Kollege Max Hermann (Mitbegründer des ersten theaterwissenschaftlichen Instituts in Berlin) gewesen wäre (vgl. Marx, *Entwicklung*, S. 16).

Bei *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* handelte es sich um eine Pantomime in fünf Akten, in der, wie im Vorwort des Textbuchs zu lesen ist, Folgendes im Vordergrund stand:

> Unsere Pantomime zeigt uns den König nicht in großen Staatsaktionen. Sie führt den Herrscher nur vor, wie er einer Geliebten zu Ehren Jagden und Feste veranstaltet. Wir […] sehen an seiner Seite eine der Frauen, die mit die grösste Bedeutung für die Regierung Ludwigs XIV. gewonnen hat (Madame Scarron), die nachmalige Marquise de Maintenon.[210]

Der erste Akt beginnt auf Bühne und Manege, wobei in der Manege – eine Waldlichtung – reges Treiben anlässlich eines Gelages für die Jagdgesellschaft von König Ludwig XIV. und seiner Geliebten herrscht. Unter „Trompetengeschmetter" treten der berittene König und die in einer Sänfte getragene Madame Scarron auf.[211] Laut einem Text von Paula Busch über Pantomimen wurde Ludwig XIV. gespielt von einem „unserer besten Mimen, Giuseppe Terzy".[212] Terzy war Paula Busch zufolge in jungen Jahren Reitkünstler gewesen und hatte bereits unter Constanze Busch begonnen, Rollen in Zirkuspantomimen zu übernehmen.[213] Zur Unterhaltung des tafelnden Königs werden Tänze vorgeführt und Lieder von einem Chor aus Jägern vorgetragen.[214] Die Liedtexte mussten ebenfalls bei der Theaterpolizei angemeldet werden. So wurde beispielsweise, passend zur Jahreszeit, gesungen: „Hell erstrahlt die Frühlingssonne, Neu belebt sich jedes Herz, Alles rings ist Glück und Wonne, Leicht vergessen jeder Schmerz"; oder „Vogelsang und Blumendüfte, ziehen jetzt durch Flur und Hain".[215] Im Textbuch sind außerdem kurze Dialoge wie der folgende enthalten:

---

210 Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

211 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 4, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

212 Paula Busch, „Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau", in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*, Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 238–249, hier S. 245.

213 Busch, *Spiel*, S. 119 f. Im Bildband von Martin Schaaff ist eine Fotografie von Terzy abgedruckt (vgl. Martin Schaaff, *Die Buschens: 100 Jahre Circus Busch. Bilder einer Circusdynastie*. Berlin: Druckerei Schwarz, 1984, S. 40).

214 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 6, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

215 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 25.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

> ‚Der König hat befohlen, dass auf Bären gejagt werden soll', sagt einer. ‚Auf Bären?!' tönt ihm, fast erschrocken, die Frage entgegen, ‚schreckt den König nicht die Gefährlichkeit solcher Jagd?' ‚Wer weiß', antwortet ein anderer ‚Jedenfalls geschieht es nur, um ihm Gelegenheit zu geben, sich vor seiner neuen Favoritin recht hervorzutun!'[216]

Die Polizeibeamten schienen derartige Dialoge als gesprochenen Text in einer Pantomime zu akzeptieren, denn gestrichen wurden sie nicht. Dafür eine andere Stelle, auf die gleich genauer eingegangen werden soll.

Während des Fests im Wald im ersten Akt werden die komischen Figuren Blanchet, ein Hofkoch, und Lisa, eine Marketenderin, eingeführt, die sich in Streitereien verfangen. Als jedoch plötzlich die eigentlich zu jagenden Bären auftauchen und das Gelage auf der Waldlichtung in Chaos versetzen, flüchten sich Blanchet und Lisa auf den Rücken ihres Esels, wo sie sich eng umschlungen wiederfinden. Nach dem Jagdbefehl des ebenfalls verängstigen Königs, der jedoch seine Geliebte beindrucken will, „beginnt [e]ine verwegene Jagd […] über Stock und Stein. Kein Hindernis schreckt die Reiter. Jeder will jetzt seine Kunst im Sattel zeigen. Willig folgen die Pferde ihren Reitern, setzen über Baumstämme, Tische, Oefen, Bratspieße hinweg."[217]

Der zweite Akt spielte im Park von Fontainebleau, der laut dem Premierenbericht in der *Berliner Börsen-Zeitung* „mit seinen üppigen Bosketts, seinen verschwiegenen Rendezvous-Plätzchen und statuenschimmernden Alleen" präsentiert wurde.[218] Im Park setzen sich Lisa und Blanchet – inzwischen schäkernd – auf eine Steinbank. Kurz vor Beginn des Liebesspiels wird Lisa „immer unruhiger. Ihre Augen blicken bald links, bald nach rechts, bald zu Boden, bald gen Himmel – dabei presst sie beide Hände auf den Magen. ‚Hast du zuviel gegessen?' fragt Blanchet indiskret."[219] An dieser Stelle sollte Lisa eigentlich ohne zu antworten hinter der Steinbank verschwinden, um etwas zu tun, das im Textbuch nicht benannt wird und das die Zuschauer:innen auch nicht hätten sehen können. Doch zieren an dieser Stelle vier dicke, violette Striche das Textbuch, weil der Berliner Theaterpolizei diese Szene offenbar nicht genehm war.

---

216 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 5, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

217 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 8, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

218 *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.04.1911, S. 8.

219 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 9, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

Laut Textbuch hätte Lisas Verschwinden hinter der Bank in Blanchet den Gedanken hervorgerufen, „sie fürchte sich vor seiner Liebesglut".[220] Was Lisa unterdessen tatsächlich hinter der Steinbank getan hätte, wäre der Fantasie der Zuschauer:innen überlassen gewesen – angeregt durch den in diesem Moment vorgesehenen Auftritt von Villeroy, dem Kunstbeauftragen am Hofe Ludwigs. Villeroy hätte sich die Statuen im Park angeschaut, wäre dabei aber von etwas nicht näher Benanntem so sehr irritiert worden, dass er Parfüm auf sein Taschentuch hätte träufeln müssen. Nach seinem Abgang wäre dann Lisa wiederaufgetaucht, doch wäre auch der zweite Versuch eines Schäferstündchens mit Blanchet verhindert worden – diesmal durch den Auftritt eines anderen Liebespärchens. Zensiert wurden hier folglich keine politischen Äußerungen. Die Theaterpolizei agierte vielmehr, wie in vielen anderen Fällen, als Hüterin von Anstand und Moral. Die Szene mit Lisa hinter der Steinbank, die dem Publikum vermutlich suggerieren sollte, die Protagonistin würde dort ihren Darm entleeren, sowie das angehende Liebesspiel von Blanchet und Lisa schienen die Grenzen des guten Geschmacks eindeutig zu überschreiten.

In der zensierten Version lösen sich Lisas Magenschmerzen prompt in großer Heiterkeit auf. Vor lauter Lachen stößt sie sogar eine der Statuen im Schlosspark von ihrem Sockel, die am Boden zerschellt. Da just in diesem Moment die Hörner der nahenden Jagdgesellschaft erklingen, ist schnelles Handeln gefragt: In Blanchets Ersatz-Kochbekleidung stellt sich Lisa statt der Statue auf den Sockel. Blanchet, der nicht weiß, wohin, stürzt eine zweite Statue vom Sockel und nimmt ebenfalls deren Platz ein. Im Anschluss kommt es zu diversen Verwechslungen mit den beiden überraschend lebendigen Statuen, die alle Beteiligten in Schrecken versetzen und in die Flucht schlagen, sodass Lisa und Blanchet mit dem Esel von dannen ziehen können. Laut der Berichterstattung in der *Berliner Börsen-Zeitung* sorgten die beiden Figuren für viel Heiterkeit, die „stets bei den Pantomimen des Zirkus Busch" vorhanden war.[221] Ein Bericht in der *Vossischen Zeitung* verrät, von wem Blanchet und Lisa gespielt wurden: „Den humoristischen Teil der Pantomime stellen einige komische Szenen im Park von Fontainebleau dar, für die sich die vortrefflichen Clowns Fratellini ins Zeug legen".[222] Ob für *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* alle drei Fratellini-Brüder engagiert wurden, ist unklar. Ab 1909, nach dem Tod von Louis Fratellini, bildeten François, Paul und Albert das Trio, mit dem sie unter anderem durch Engagements bei Circus Busch und Schumann internationalen Ruhm

220 Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 10, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

221 *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.04.1911, S. 8.

222 *Vossische Zeitung*, 30.04.1911, S. 4.

erlangten.[223] Möglicherweise wurde Blanchet von François, dem Weißclown, gespielt und Lisa von Albert, dem Augustclown.[224] Und vielleicht trat Paul in der Rolle Villeroys als Vertreter der elitären, bildenden Kunst auf.[225]

Im dritten Akt fand dann die eigentliche Jagd statt. Die Bären wurden dabei ins Wasser getrieben – Hunde, Pferde und Reiter:innen sprangen ihnen nach. Dem Textbuch ist diesbezüglich zu entnehmen: „Ross und Reiter verschwinden in dem See, dessen Wasser hoch aufspritzt. Aber gleich darauf tauchen sie wieder empor und durchschwimmen die beträchtliche Strecke bis zum anderen Ufer."[226] Paula Busch schilderte die Inszenierung dieser Szene rückblickend folgendermaßen:

> Alle Kavaliere der Jagdgesellschaft mußten auf ihren Pferden von einer als Felsplatte kaschierten Anhöhe in die mit Wasser gefüllte Arena springen. Da das Bassin 4 m tief war, konnten sich die Pferde keinen Schaden tun und schwimmend die gegenüberliegende Rampe erreichen. Als einzige Dame wagte auch die berühmte Wasserminna, als fesche Marquise kostümiert, diesen Sprung im Damensitz.[227]

Der Bericht in der *Vossischen Zeitung* bestätigt diese spektakulär anmutende Erinnerung von Paula Busch: „In einem anderen Bilde wird die Bärenhatz vorgeführt, auf der die Jäger über Berg und Tal jagen, ja sogar den das Wasser durchschwimmenden Bären folgen".[228] Die „Wasserminna", mit bürgerlichem Namen Minna Schulze, war eine berühmte Schwimmkünstlerin – heute würde man sie wohl als Stuntwoman bezeichnen –, die zwischen 1900 und 1920 in zahlreichen aufsehenerregenden und auch gefährlichen Wasserszenen der

223 Vgl. auch Busch, *Spiel*, S. 132–136.

224 Mit der Entwicklung bestimmter Typen wie dem Dummen August und dem Weißclown erfuhr die Clownerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Ausdifferenzierung (vgl. Jacob, *Histoire*, S. 104–116).

225 Vgl. The Editors of the Encyclopedia Britannica, „Fratellini Family. French Circus Performers", in: *Encyclopedia Britannica* https://www.britannica.com/topic/Fratellini-family (Zugriff 19.01.2021). In den Memoiren von Albert Fratellini finden sich zwar keine weiteren Angaben zum Mitwirken in dieser Pantomime, doch immerhin einige Anekdoten von den Engagements des Trios bei Busch und Schumann in Berlin. Der Clown berichtet etwa von aufwendigen Inszenierungen der beiden Unternehmen mit zahlreichen Beteiligten, von monatelangen, anstrengenden Proben für Pantomimen und der strengen Disziplin in den deutschen Zirkusgesellschaften (vgl. Fratellini, *Nous*, S. 128, 141, 150).

226 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 16, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

227 Busch, *Pantomime*, S. 245.

228 *Vossische Zeitung*, 30.04.1911, S. 4.

Zirkuspantomimen von Circus Busch auftrat.[229] Die Wasser- beziehungsweise Schwimmszenen dienten übrigens häufig auch als Vorwand für Entkleidungsnummern weiblicher Akteur:innen.[230]

Im vierten Akt mit dem Titel „Pagenschule“ ordnete der Sonnenkönig eine Generalprobe für das „große Ballet“ mit anschließenden Fechtkämpfen an, an der er als „leidenschaftlicher Tänzer“ auch selbst teilnahm.[231] Geübt wurde bei diesem Testdurchlauf für das Fest im letzten Akt, das der König zu Ehren seiner Geliebten veranstaltete. Einer Anzeige von Circus Busch am Premierentag in der *Berliner Börsen-Zeitung* ist zu entnehmen, dass die Zuschauer:innen „Ballets einstudirt von Herrn Balletmeister Richard Riegel“ und „Musik von Herrn Kapellmeister Taubert“ erwarteten.[232] Beide arbeiteten jahrzehntelang für Circus Busch.[233] Riegel, geboren 1854, war als Solotänzer und Mime am Victoria-Theater in Berlin und später als Ballettmeister in Sankt Petersburg tätig. Bekannt wurde er durch seine Inszenierungen von Zirkuspantomimen bei den Gesellschaften Gotthold Schumann, Ciniselli und Wulff, die sich laut Karl Döring durch eine burleske Komik auszeichneten. Dem *Programm* zufolge führte Riegel in Berlin außerdem eine Ballettschule.[234] Auch die Musik, arrangiert von den jeweiligen Kapellmeister:innen, war für die Pantomimen von Bedeutung. Um es mit den Worten Karl Dörings zu sagen: Die „[…] meist sehr geschickt zusammengestellte Musik“ der Zirkuspantomimen bot „den Pantomimisten eine Richtschnur für ihre Bewegungen“.[235]

Für den letzten Akt waren „[d]ie 300 spielenden Wasserkünste und die Riesen-Mittel-Fontaine“ sowie „[d]er Wassersturz aus der Höhe der Zirkuskuppel“ mit Projektionen von Willy Hagedorn angekündigt.[236] Paula Busch beschrieb „die in allen Farben erleuchteten Fontänen und Wasserspiele von Versailles“ als „herrlich und unübertroffen“.[237] In der *Vossischen Zeitung* war am Tag nach der Premiere zu lesen: „Für das letzte Bild […] sind die Haupteffekte aufgespart. Tänze und Gruppirungen anmutiger Gestalten in

229 Vgl. Busch, *Spiel*, S. 112–115; Haerdle, *Amazonen*, S. 137–142. Nach dem Ende ihrer Zirkuskarriere lebte und arbeitete Minna Schulze bis zu ihrem Tod im Haushalt von Paula Busch.

230 Vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 194–195.

231 Vgl. Textbuch *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.*, April 1911, S. 18, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

232 *Berliner Börsen-Zeitung*, 29.04.1911, S. 18.

233 Vgl. Schaaff, *Buschens*, S. 32.

234 Vgl. *Das Programm*, 07.05.1911, o. S.; *Das Programm*, 25.10.1914, o. S.; Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

235 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

236 *Berliner Börsen-Zeitung*, 29.04.1911, S. 18.

237 Busch, *Pantomime*, S. 245.

Prachtgewändern, Licht- und Wasserkünste von überraschender Schönheit bieten dem Auge immer wieder neue Reize."[238] Die üppigen Dekorationen und Kostüme stammten laut der Programmanzeige von den Firmen Hugo Baruch & Co sowie Verch & Flothow.[239] Der Rapport eines Aufführungsbesuchs der Berliner Theaterpolizei vom 19. November 1911 belegt, dass der Zirkus *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* auch in der Saison 1911/12 noch im Repertoire hatte. Selbiger Bericht lässt vermuten, dass die Inszenierung beim Publikum nach wie vor gut ankam – zumindest war die besuchte Vorstellung laut Rapport „ziemlich ausverkauft".[240]

Circus Busch hatte bereits in den 1890er Jahren eine Wasserpantomime mit dem Titel *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* im Programm gehabt, die im Jahr 1892 in München und Wien zum ersten Mal aufgeführt worden war. Laut Katalin Teller, die in ihrer Habilitationsschrift die Vorläufer der Pantomime *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* bespricht, handelt es sich bei *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* um eine Adaption von *La vie parisienne à Trouville* und *La vie parisienne aux bains de mer de Trouville* – Inszenierungen, die Circus Busch 1891 in Hamburg, Kopenhagen und Brüssel präsentierte und 1892 auch in Wien aufführte.[241] Im Jahr 1894 trug die gleiche Pantomime bei Circus Busch dann den Titel *Abenteuer am Hofe zu Versailles*. Rund 15 Jahre später kam, wie gesehen, im Frühjahr 1911 die Inszenierung *Ein Jagdfest am Hofe Ludwigs XIV.*

---

238 *Vossische Zeitung*, 30.04.1911 S. 4.

239 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 29.04.1911, S. 18. Wie aufwendig, aber auch gefährlich die technische Umsetzung war, ist einem Bericht über einen Unfall während der Aufführung dieser Pantomime in Wien im Mai 1913 zu entnehmen: „Vor Beginn der Pantomime wird diese Brücke [hölzerne Schwebebrücke, Anm. M. H.] auf halbe Höhe, also zirka acht Meter, herabgelassen. Die Dekorationsstücke verdecken sie dem Publikum. Auf der Brücke stehen ein Elektrotechniker und ein Mechaniker, die die Beleuchtungseffekte zu regeln haben. Um vor dem hochgespannten elektrischen Strom geschützt zu sein, arbeiten sie in Isolieranzügen. Unter anderem erzeugen sie auch ‚Blitze' während des Gewitters […]." (*Illustrierte Kronen-Zeitung*, 24.05.1913, S. 6) Während der Vorstellung stürzte die Brücke der Techniker ab, wobei diese verletzt wurden. Und bei einer Hamburger Vorstellung der Pantomime im August 1912 brach während des Auftritts von Reitkünstler:innen die Manegenplatte ein (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 95 f.).

240 Rapport Circus Busch, 19.11.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

241 Vgl. Teller, *Geschichte*, S. 91 f. Katalin Teller untersucht in ihrer Habilitationsschrift wie auch in anderen Beiträgen einige Zirkuspantomimen von Circus Busch, verfolgt dabei jedoch jeweils spezifische thematische Interessen wie die Frage nach einer (aristokratie) kritischen Haltung der Pantomimen, nach der Geschichtsschreibung mittels Inszenierung historischer Stoffe oder nach der Vermittlung von Geschlechterrollen (vgl. Teller, *Machwerke*, S. 77–84; dies., *Kulturpolitischer Raum*, S. 121–134; dies., *Geschichte*).

in Berlin erstmalig auf die Bühne. Zwei Jahre darauf wurde diese Pantomime auch dem Wiener Publikum präsentiert.[242]

Teller setzt sich in ihrer Arbeit kritisch mit den Rezensionen der Sonnenkönig- und Aristokratie-Wasserpantomimen auseinander.[243] Sie stellt beispielsweise fest, dass das *Jagdfest am Hofe Ludwigs XIV.* in der liberalen Zeitung *Der Morgen* 1913 lobend besprochen wurde und wirft die Frage auf, ob es sich bei der Rezension nicht um einen Pressetext des Circus Busch handelte. Mit Sicherheit versuchten die Zirkusdirektionen Einfluss auf die Presse zu nehmen, um ihre Aufführungen zu bewerben.[244] Doch selbst wenn die Rezensionen abgedruckte Pressetexte der Zirkusdirektion gewesen sein sollten, sagen sie etwas über die Pantomime und die Art des Inszenierens zur damaligen Zeit aus: Das Leben am Hofe des Sonnenkönigs wurde mit einem spezifischen Fokus inszeniert, der bereits im Textbuch angekündigt wurde. Ihre Faszination schien die Pantomime durch die opulente Ausstattung, die technischen Effekte, die humoristischen Szenen und sicherlich auch durch die Inszenierung des höfischen Lebens auszuüben.

Ein Jagdfest am Hofe Ludwigs XIV. verdeutlicht, wie die Zirkusgesellschaften die Pantomimen in ihrem Repertoire immer wieder aufgriffen, anpassten und mit anderen, teilweise ähnlichen Titeln versahen.[245] Circus Renz hatte 1847 beispielsweise eine Pantomime unter dem Titel *Graf Polowsky oder die Verbannung Mazeppas* und im Jahr 1890 *Mazeppa's Verbannung oder: Die Rache des Grafen Rottof* im Programm.[246]

1.3.4 *Zirkuspantomimen, Ausstattungsballette, Manegenschaustücke*

Bei der Vorstellung der Inszenierungsbeispiele von Circus Renz, Circus Schumann und Circus Busch wurde bereits implizit darauf hingewiesen, dass es für

242 Vgl. Teller, *Geschichte*, S. 92.

243 Vgl. ebd.

244 Vgl. Teller, *Geschichte*, S. 95. Für ihre Analyse suchte Teller zu *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* (1891–1892) sowie für *Ein Jagdfest am Hofe Ludwigs XIV.* (1911–1913) vergebens nach Besprechungen in der Presse, die den Inhalt der Pantomimen, also die glorifizierende Darstellung des höfischen beziehungsweise aristokratischen Lebens, kritisch verhandeln (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 91–97).

245 Teller beschreibt die Aufführungspraxis der Zirkusse in diesem Zusammenhang als seriell (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 91–97).

246 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 58. Das Textbuch der Pantomime *Mazeppa's Verbannung oder: Die Rache des Grafen Rottof* befindet sich in einer theaterpolizeilichen Akte (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1525, Landesarchiv Berlin). Auch Karl Döring verweist in einem Artikel von 1910 über Zirkuspantomimen auf diese Praxis, d. h. auf die Adaptionen von Zirkuspantomimen aus den 1860er und 1870er Jahren (vgl. Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.)

Zirkuspantomimen keine feststehende Gattungsbezeichnung gab. *Diamantine* bei Circus Renz wurde als Ausstattungsballett angekündigt, *Babel* bei Circus Schumann als Ausstattungspantomime und *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* schlicht als Pantomime. Die verwendeten Bezeichnungen signalisierten keine genauen Kategorien oder Gattungskriterien: „Ausstattungspantomimen, Ausstattungsstücke, Manegeschaustücke [sic!], Mimodramen oder, spezifischer, Militär- und Divertissement-Pantomime – eine konsensuelle Bezeichnung für die Gattung gibt es und gab es nicht […].“[247] Der französische Theater- und Filmwissenschaftler Patrick Désile begreift „Pantomime“ als Oberbegriff für Inszenierungen, die auch als Melodramen, Tableaux, Feerien, Vaudevilles usw. angekündigt wurden. Die Bezeichnungen wurden flexibel gemäß den Trends im Bereich der darstellenden Künste genutzt und fußen auf den gängigen Vokabeln, mit denen im 19. Jahrhundert darstellende und narrative Formate unterschieden und hierarchisiert wurden.[248] So divers wie die Bezeichnungen waren auch die Inhalte von Zirkuspantomimen.

Für den deutschsprachigen Raum existiert eine von Karl Döring erstellte Auflistung der Arten von Zirkuspantomimen nach primär inhaltlichen Kriterien:

> I. Die historische Pantomime. II. Die historisch-militärische Pantomime. III. Die mythologisch-phantastische Pantomime. IV. Die romantische Pantomime. V. Die Märchen-Pantomime. VI. Die exotische Pantomime. VII. Die Sport-Pantomime. VIII. Pantomime aus dem deutschen Volksleben. IX. Die Ausstattungs-Pantomime. X. Die Burlesken- und Clown-Pantomime.[249]

Im Folgenden sollen drei der Kategorien – die historische, die historisch-militärische und die exotische Pantomime – noch kurz beleuchtet werden.[250]

---

247 Teller, *Kulturpolitischer Raum*, S. 122.

248 Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*, S. 4. In der Retrospektive von Alwil Raeder über die Aufführungen bei Circus Renz fällt auf, dass in den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts Inszenierungen erstmalig auch als Ausstattungspantomimen bezeichnet wurden. Circus Renz schien damit den Trends der Theaterpraxis zu folgen: Inszenierungen, die auf große visuelle Effekte ausgelegt waren und als Ausstattungsstücke bezeichnet wurden, prägten zahlreiche Berliner Spielpläne des ausgehenden 19. Jahrhunderts (vgl. Freydank, *Theater*, S. 32; Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 158).

249 Döring, *Zirkuspantomime einst und jetzt*, S. 226–231.

250 Interessant ist, dass die Tanzwissenschaftlerinnen Alexandra Carter und Sarah Gutsche-Miller in ihren Studien zu den Ballettinszenierungen der Londoner *Music Halls* im 19. Jahrhundert beziehungsweise der Pariser Varietétheater-Spielstätten um 1900 ähnliche thematische Kategorien festhalten. Carter nennt als große inhaltliche Linien fantastische und übernatürliche Stoffe, Inszenierungen des sogenannten Exotischen und Fremden oder historische wie auch zeitgenössische Themen (vgl. Carter, *Dance and Dancers*, S. 82–89). Bei Gutsche-Miller ist von romantischen Balletten, Spektakelstücken, Parodien, zeitgenössischen Themen oder humoristischen Inszenierungen die Rede (vgl.





Abb. 14 u. 15 Aufnahmen aus den Proben für die Pantomime *Pompeji* (1913) bei Circus Busch. Fotos: Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Zirkusse griffen, dies belegen die Titel zahlreicher Pantomimen, häufig historische Stoffe auf – so auch im Fall von *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* Als historische Pantomimen sind Adaptionen und Inszenierungen sowohl von in der Vergangenheit liegenden als auch von mehr oder weniger aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen zu verstehen. Circus Renz brachte beispielsweise im Februar 1866 mit rund 100 Darsteller:innen die Pantomime *Episoden aus dem Schleswig-Holstein'schen Kriege und Erstürmung der Düppeler Schanzen* in elf Szenen auf die Bühne.[251] Dabei handelte es sich um zirzensisch inszenierte Rückblicke auf den zwei Jahre zuvor begonnenen und bis Oktober 1864 andauernden Deutsch-Dänischen Krieg. Die Zirkusse vermittelten mit ihren Inszenierungen, wie auch andere Theaterspielstätten, Aktualität und machten Öffentlichkeit erfahrbar – natürlich unter einem jeweils spezifischen Gesichtspunkt. Das trifft auch für *Babel* zu: Die Pantomime (Premiere: Ende 1903) thematisierte sowohl den zu Beginn des Jahres 1903 entfachten „Bibel-Babel-Streit" und die von der Deutschen Orient-Gesellschaft getragenen Ausgrabungen in Babylon seit 1899 als auch den Bau der Bagdadbahn (Spatenstich: Juli 1903).[252] Auch aktuelle Ereignisse wurden häufig als historische Pantomimen angekündigt.[253] Derartige Geschichtsinszenierungen dienten als Anknüpfmöglichkeiten an öffentliche Debatten und bildeten gleichzeitig eine Projektionsfläche für politische und gesellschaftliche Themen, die im jeweiligen Kontext große Aktualität besaßen. Häufig gingen derartige Inszenierungen mit einer Heroisierung bestimmter Figuren einher. Auch historische militärische Ereignisse wurden in zahlreichen Pantomimen verarbeitet. Bei Circus Renz feierte im November 1850 etwa *Die Erstürmung von Constantin* Premiere. Der Titel verweist auf die Erstürmung Konstantinopels im Jahr 1453. Bei dieser Zirkusinszenierung handelte es sich um eine „[g]roße historische Pantomime [...] vom Gesammtpersonal ausgeführt mit 40 Pferden und 150 anderen Personen, Cavallerie, Infanterie und Artillerie, [...] arrangirt vom Pantomimenmeister Herrn Lepicq, unter Benützung der Bühne".[254]

Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 162–172). Überhaupt offenbaren sich zwischen der Ballett-Inszenierungspraxis der *Music Halls* bzw. Varietétheater und den Pantomimen der Zirkusse große Parallelen und Überschneidungen.

251 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 113.

252 Vgl. Kaiser, *German Railway Investment*, S. 154–170; Terzi, *Ausgrabungen*, S. 216–226.

253 Patrick Désile erläutert in einem Beitrag über Geschichtsinszenierungen in den Pariser Zirkussen im 19. Jahrhundert anhand mehrerer Aufführungsbeispiele, dass die Unterscheidung von Geschichtlichkeit und Aktualität in diesem Zusammenhang wenig Relevanz besitz (vgl. Désile „Encore! encore ... toujours! toujours ... ': Représentations de l'histoire au cirque au XIXe siècle", in: Stéphane Haffemayer u. a. (Hg.), *Le spectacle de l'histoire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, S. 207–220).

254 Raeder, *Circus Renz*, S. 72.

Reenactments militärischer Ereignisse gehörten seit der Institutionalisierung des modernen Zirkus im späten 18. Jahrhundert zur Aufführungspraxis von Zirkusgesellschaften. Insbesondere Astley's Amphitheatre in London sowie der Pariser Cirque Olympique waren bekannt für ihre großangelegten Militärspektakel, wenngleich beide Unternehmen auch gänzlich andere Zirkuspantomimen im Programm hatten.[255] Besonders beliebt waren die napoleonischen Schlachten mit einem Großaufgebot an Pferden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde beispielsweise alljährlich in Astley's Amphitheatre ein Reenactment vom *Battle of Waterloo* mit hunderten Beteiligten, zahlreichen Pferden, Kanonenschüssen und Qualm aufgeführt.[256] Häufig besaßen diese historisch-militärischen Pantomimen – in einer Zeit, in der sich vielerorts in Europa Nationalismen und Nationalstaaten formierten, die fortan das gesellschaftliche sowie kulturelle Leben maßgeblich bestimmten – einen patriotischen Impetus. Nicht umsonst stand etwa der Cirque Olympique in der Gunst des französischen Gesetzgebers. Bei Circus Renz hatte am 27. April 1871 das Stück *Der tapfere Ulan und sein treues Roß* Premiere.[257] Renz nahm dieses „Reiter-Gefecht" in sein Programm auf, nachdem Frankreich schon *de facto* besiegt, der Deutsch-Französische Krieg aber noch nicht offiziell beendet war. Bobby Barell hat darauf hingewiesen, dass diese Inszenierung auf einer bereits bestehenden, erfolgreichen Pantomime basierte, die Renz durch „eine angeblich wahre Begebenheit aus dem derzeitigen Kriege" aktualisierte: „Ein tolles Scharmützel ging der Szene voraus, bei der die Franzosen verdroschen wurden, wie noch nie und damit hatte Renz schon den Haupterfolg in der Tasche." Diese Zirkuspantomime habe „nationale Gefühle aufwallen" lassen.[258] Bei manchen Zirkuspantomimen wirkten auf behördliche Anweisung hin sogar Militärangehörige mit. Beispielsweise traten im Jahr 1900 in *Die eiserne Maske* bei Circus Busch in jeder Vorstellung 40 Bläser der Berliner Gardekürassiere auf.[259] Die gesellschaftliche Bedeutung des Militärischen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht zuletzt nach den

---

255 Jacky Bratton kritisiert in diesem Zusammenhang die englische Historikerin Brenda Assael für ihre Engführung von Militärspektakeln und narrativen Inszenierungen bei Astley, denn die Londoner Gesellschaft hatte auch ganz andere Zirkuspantomimen im Programm (vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 251, Assael, *Circus*, S. 61).

256 Vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 256–258.

257 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 129.

258 Barell, Bobby (als Autor vermutet), Sonderdruck (7 Seiten), in: *Konvolut zur Zirkusgeschichte in der Materialsammlung von Bobby Barell*, o. O. u. D., o. S., Sammlung „Varieté – Zirkus – Kabarett", Stiftung Stadtmuseum Berlin.

259 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 124. Zu den historischen und historisch-militärischen Ausstattungspantomimen von Circus Busch vgl. auch Teller, *Machwerke*, S. 77–84.

Einigungskriegen gegen Dänemark, Österreich und Frankreich immens war, schlug sich nicht nur inhaltlich in den Zirkuspantomimen nieder, sondern auch in der bis heute bekannten Ästhetik der Zirkuskostüme: Zahlreiche Reiter:innen und Dresseur:innen treten bis heute im Militärtenue auf.[260] Aus heutiger Perspektive betrachtet trugen die genannten militärischen Pantomimen sicherlich zur Bildung nationaler Narrative bei. Doch wäre es gewiss ebenfalls untersuchenswert, ob derartige Pantomimen die militärischen Ereignisse nicht auch ironisch oder parodistisch verhandelten.[261]

Nicht nur militärische Motive spielten damals in den Inszenierungen der Zirkusse eine Rolle. Die Zirkusunternehmen bedienten, ganz dem Zeitgeist entsprechend, vielfach auch kulturalistische Ideologien wie Exotismus und Orientalismus.[262] Circus Renz nahm 1877 die erfolgreiche Pantomime *Ein Afrikanisches Fest der Königin von Abessynien*, die im Jahr 1875 Premiere gefeiert hatte, nochmals auf.[263] Darin traten laut einem Bericht in der *Berliner Börsen-Zeitung* „eine Schaar von fünfzehn Nubiern" auf.[264] Einige von ihnen waren der Zeitung zufolge bereits zwei Jahre zuvor im Rahmen einer Völkerschau von Carl Hagenbeck in der Berliner Hasenheide präsentiert worden. Die ersten Völkerschauen des deutschsprachigen Raums gehen auf das Hamburger Tierhandel-Unternehmen von Carl Hagenbeck zurück, der ab 1874 auch Menschen von seinen Exkursionen mit nach Europa brachte.[265] Neben der Einbindung Schwarzer Menschen in die Pantomime ließ Renz darin auch „Elephanten, Gazellen, Antilopen, Zebus, Giraffen, Lamas und Känguruhs" auftreten, die er möglicherweise auch von Hagenbeck erworben hatte.[266] Mit der *Königin von Abessynien* griff Renz – einmal mehr – ein hochaktuelles Thema auf. Die Pantomime spiegelte nicht nur die entsprechenden gesellschaftlichen

260 Vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 36; Kwint, *Legitimization*, S. 90.

261 Darauf weist Bratton in ihrem Beitrag hin (vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 256–258).

262 Vgl. auch Sylke Kirschnick, „‚Hereinspaziert!' Kolonialpolitik als Vergnügungskultur", in: Alexander Honold / Oliver Simons (Hg.), *Kolonialismus als Kultur: Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, Tübingen u. Basel: Francke, 2002, S. 221–241; dies. „Koloniale Szenarien in Zirkus, Panoptikum und Lunapark", in: Ulrich van der Heyden / Joachim Zeller (Hg.), *„... Macht und Anteil an der Weltherrschaft": Berlin und der deutsche Kolonialismus*, Münster: Unrast, 2005, S. 171–176.

263 Laut der Retrospektive von Alwil Raeder hatte die Pantomime am 25. Februar 1875 unter dem Titel *Ein afrikanisches Fest der Königin von Abessynien ausgeführt von 80 Personen* Premiere. Bei Raeder ist dazu vermerkt: „In der Schlußapotheose die Königin auf einem Pracht-Wagen, gezogen von lebenden Giraffen." (Raeder, *Circus Renz*, S. 147). Die Pantomime wurde auch in der *Berliner Börsen-Zeitung* und *Der Gartenlaube* besprochen (vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 18.01.1876, S. 7; *Die Gartenlaube* 20, 1876, S. 337–340).

264 *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.11.1877, S. 7.

265 Vgl. Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 15.

266 *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.11.1877, S. 7.

Diskurse wider, sondern affirmierte diese auch. Ab den 1880er Jahren waren Ausstellungen von Menschen, die als kulturell fremd markiert wurden, fester Bestandteil kultureller Angebote im Deutschen Kaiserreich – und darüber hinaus. Exotismus und Orientalismus wurden zusätzlich befeuert durch die deutschen Kolonialbestrebungen, die sich ebenfalls in den Zirkusprogrammen wiederfanden: Circus Renz hatte ab 1889 beispielsweise die Pantomime *Im dunklen Erdteil oder die Einnahme von Bagamoyo* im Programm.[267] Wie der Titel bereits andeutet, handelte die Inszenierung von der Eroberung der ostafrikanischen Stadt Bagamoyo, die zwischen 1885 und 1896 Hauptstadt von Deutsch-Ostafrika war.[268] Circus Schumann wiederum bot 1892 die Pantomime *Krieg im Zululande* dar, deren Titel auf den bewaffneten Konflikt zwischen den Zulu und den britischen Kolonisatoren im Jahr 1879 verweist.[269] Und bei Circus Busch feierte im September 1913 die Pantomime *Aus unseren Kolonien* Premiere.[270]

Eine wichtige Kategorie fehlt indes in der Auflistung von Döring: die Adaption – oder anders formuliert: ein Best-of – bekannter Stoffe und Figuren aus Opern und Dramen.[271] Circus Renz etwa kündigte zu Beginn des Jahres 1857 eine Nummer mit dem Titel *Der Geist des Hamlet* an, die laut Beschreibung

---

267 Vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 279–287. Nic Leonhardt analysiert diese Pantomime von Circus Renz in ihrer Studie zur visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts als „ethnographisches Schaustück" und bettet sie in ihrem Kapitel „Kolonien im Blick: Schauplätze deutscher ‚Fremden-Bilder'" in das breitere kulturelle Angebot bzw. das Zusammenspiel von Kultur und Kolonialpolitik ein (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 226–292).

268 Vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 283.

269 Das Textbuch der Pantomime *Krieg im Zululande* befindet sich in einer theaterpolizeilichen Akte (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1549, Landesarchiv Berlin).

270 Das Textbuch der Pantomime *Aus unseren Kolonien* befindet sich in einer theaterpolizeilichen Akte (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin).

271 Vgl. auch Koslowski, *Stadttheater*, S. 25. Auch ein opulenter Anschlagzettel von dem englischen Powell's Circus Royal, mit dem letzterer seinen Auftritt im Januar 1822 in Greenwich südöstlich von London ankündigte, zeugt von dieser Praxis: „First Time here of Mr. Powell in Grand Historical Equestrian Scene of Sir John Falstaff, Shylock & Richard the third" (zit. n. Julius Markschiess-van Trix / Bernhard Nowak (Hg.), *Artisten- und Zirkus-Plakate. Ein internationaler historischer Überblick*. Zürich: Atlantis, 1975, Abbildung Nr. 26). Im Mittelteil des abendlichen Programms verkörperte Mr. Powell die drei bekannten Shakespeare-Figuren in verschiedenen Szenen – jeweils auf seinem galoppierenden Pferd. Die Verwendung von Stellen aus Opern und Dramen erinnert auch an römische Pantomimen, die zentrale Momente, Themen und Figuren aus Tragödien aufgriffen. Es bedürfte weiterer Forschung, um diese mögliche Traditionslinie zwischen den römischen Pantomimen und der Zirkusinszenierungspraxis um 1900 zu klären.

von einem Komiker namens Stonette dargeboten wurde.[272] Und Circus Schumann hatte im Jahr 1900 – also zu einem Zeitpunkt, als *Faust* längst eng mit der Bearbeitung des Stoffes durch Goethe verbunden war – unter anderem die Pantomime *Doktor Faust* im Programm. Laut Programmheft handelte es sich bei dem Zirkus-*Faust* um eine Inszenierung in drei Akten, wobei das Schützenfest im zweiten Akt in die „Entführung des Dr. Faust durch Mephistoteles und Mephistotela" mündete.[273] Auch die *Zauberflöte* wurde immer wieder von Zirkusgesellschaften aufgeführt, etwa im Jahr 1850 südlich von Rostock durch die niederländische Gruppe um Mark van Oss. Ein entsprechender Anschlagzettel gibt darüber Auskunft: „Zum Schluß der Vorstellung Die Zauberflöte, große theatralische Pantomime in 2 Abtheilungen nach der Oper gleichen Namens".[274] Im Pariser Hippodrome du Champ-de-Mars wurde *La Flute enchantée* 1896 als dritter Teil des Programms beziehungsweise als komische Pantomime in zwei Akten unter Beteiligung des Clownsduos Footit und Chocolat und eines 40-köpfigen Orchesters aufgeführt.[275] Ende des 19. Jahrhunderts bildeten insbesondere im deutschsprachigen Raum auch die *Nibelungen* häufig eine Grundlage für Zirkuspantomimen. Ab 1869, das heißt ab der Uraufführung einzelner Teile des *Ring des Nibelungen* in München, war der Opernzyklus untrennbar mit dem Namen Richard Wagner verknüpft.[276] Wenige Jahre nach der aufsehenerregenden Uraufführung des gesamten *Ring des Nibelungen* 1876 in Bayreuth brachte im März 1879 Circus Salamonsky im Berliner Markthallenzirkus *Die Nibelungen oder der gehörnte Siegfried* als „Ausstattungsstück in drei Abtheilungen und drei lebenden Bildern mit Schlußapotheose, Ballet, Evolutionen, Kämpfen zu Fuß und zu Pferde"[277] auf die Bühne. Auch in Leipzig sorgten im Mai 1879 zirzensische *Nibelungen* für

272 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 88.

273 *Doktor Faust.* Programm, Circus Schumann, in: Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1529, Landesarchiv Berlin. Es fällt hier auch die weibliche Zusatzfigur der Mephistotela auf. Laut Anschlagzettel führte der Ballettmeister Julius Wenzel Reisinger bei der Inszenierung Regie. Sowohl der Anschlagzettel als auch das Textbuch der Pantomime befinden sich in den Akten der Berliner Theaterpolizei.

274 Zit. n. Markschiess-van Trix / Nowak, *Artisten- und Zirkus-Plakate*, Abbildung Nr. 39.

275 Vgl. Alain Simonet, *Programmes des cirques en France de 1860 à 1910*. Paris: Arts des 2 Mondes, 2000, S. 28–29.

276 Ende des 18. Jahrhunderts erfuhr das aus dem Mittelalter überlieferte Nibelungenlied zunehmende Resonanz, begleitet von einer politischen Instrumentalisierung als vermeintlich *rein germanischem* Stoff. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden die *Nibelungen* im deutschen Sprachraum in verschiedenen lyrischen und dramatischen Texten verarbeitet (vgl. Ulrich Müller, „Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert, Ein Überblick", in: Joachim Heinzle u. a. (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden: Reichert, 2003, S. 407–444, hier S. 411–414).

277 *Vossische Zeitung*, 12.03.1879, o. S.

Furore. Circus Renz inszenierte sie ebenfalls als großes Ausstattungsstück und reiste damit im Anschluss nach Hamburg und Wien. Dort präsentierte 1881 auch Circus Oscar Carré seine Version der *Nibelungen*.[278] Und in Sankt Petersburg hatte Circus Ciniselli ab 1882 ebenfalls eine *Nibelungen*-Pantomime im Repertoire.[279] Ganz anders als bei den Uraufführungen des Opernzyklus 1876 in Bayreuth beziehungsweise einzelner Teile davon 1869 in München lobten die Zeitungsberichte über die *Nibelungen* bei Circus Salamonsky und Renz die aufwendige Ausstattung sowie die technischen Effekte. Trotz allen Lobes schien es den Rezensent:innen höchst fragwürdig, ob Stoffe, die Wagner zu großen Opern verarbeitet hatte, von einem Zirkus aufgegriffen werden durften. Die Zirkusgesellschaften überschritten mit der Adaption von Musikdramen offensichtlich eine allgemein anerkannte Grenze zwischen sogenannter ‚niedriger' und ‚hoher' Kunst.[280]

Die Bewertung dieser Grenzüberschreitungen schien die Zirkusse jedoch nicht weiter zu interessieren. Wie im Zusammenhang mit der Pantomime *Diamantine* weiter oben beschrieben, war die Mobilität etwa der Ballettmeister:innen zwischen den verschiedenen Bühnen hoch. Sie arbeiteten Opernballette rasch zu Balletten für die Varietétheater-Bühnen um.[281] So hatte auch die Pantomime *Harlekin à la Edison* von Circus Renz ein Opernpendant: Bevor die Inszenierung im Herbst 1884 im Berliner Markthallenzirkus Premiere feierte, hatte die Wiener Hofoper ab April desselben Jahres *Harlekin als Elektriker. Pantomime in 2 Abtheilungen* auf dem Programm.[282] Das Ballett mit einem Libretto von Julius Price und Musik von Josef Hellmesberger Junior befand sich

278 Vgl. *Die Presse*, 08.07.1881, S. 12.

279 Vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 153. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestanden enge Verbindungen zwischen Berlin und den russischen Metropolen Moskau und Sankt Petersburg, die sich etwa durch Gastspiele von Circus Renz, die Übersiedlung des Circus Salamonsky von Berlin nach Moskau 1879 sowie durch ähnliche Stoffe für die Pantomimen auszeichneten (vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 64–88 u. S. 153–155).

280 Für ausführlichere Angaben zu den *Nibelungen* bei Circus Renz und Salamonsky sowie den genauen Quellenangaben vgl. Mirjam Hildbrand, „Wohlauf, Richard Wagner aufs Pferd, aufs Pferd!", in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer, 2022, S. 11–29.

281 Vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 56. Die Tanzwissenschaftlerin gibt zu bemerken, dass trotz der ähnlichen Inhalte die Ästhetiken der Ballette auf Varietétheater- und Opernbühnen um 1900 sehr verschieden waren. Die Spielstätten hatten ihr zufolge unterschiedliche institutionelle Konventionen zu erfüllen sowie unterschiedliche gewerbliche Ausrichtungen: „Parisian music-hall ballet looked not only to the Opéra for inspiration, but also to popular forms of ballet" (Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 111).

282 *Neue Freie Presse*, 24.07.1884, S. 12.

auch im Jahr 1910 noch im Repertoire der Hofoper.[283] Umgekehrt wurden auch Zirkusstücke von anderen Theaterspielstätten aufgegriffen, beispielsweise im Falle des Stücks *Circus Stiefelmann oder Parodie unter Wasser* aus dem Jahr 1891, das sich auf die erste Berliner Wasserpantomime *Auf Helgoland* bei Circus Gotthold Schumann im Circus Krembser ein Jahr zuvor bezog.[284] Der für die Parodie gewählte Titel setzte die Kenntnis der Inszenierung bei Circus Schumann voraus. Es ist also davon auszugehen, dass diese einem breiten Berliner Publikum bekannt war.

***

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Zirkusunternehmen verarbeiteten in ihren Pantomimen – nicht nur im hier fokussierten Zeitraum, sondern weit darüber hinaus – auf unterschiedliche Weisen zeitgenössische gesellschaftliche Diskurse. Ihre technisch aufwendig ausgestatteten Inszenierungen bezogen sie häufig auf Themen und Ereignisse des öffentlichen Gesprächs und waren diesem manchmal sogar etwas voraus. Musik, Humor, Farben, Massenszenerien, körperliche Fertigkeiten und vielfältige visuelle Effekte, die in den Pantomimen durch eine übergreifende Dramaturgie verbunden waren, begeisterten die Zuschauer:innen. Die Zirkusaufführungen erforderten keinen bestimmten Bildungshintergrund, sondern richteten sich an ein heterogenes Publikum. In den Zirkusspielstätten bekamen die Zuschauer:innen Aufführungskonventionen sowie Themen und Stoffe geboten, die sie kannten und zu denen sie sich und ihre Erfahrung der Welt in ein Verhältnis setzen konnten. Die Berliner Zirkusse bestachen überdies durch eine immense Kreativität in ihren schnell wechselnden, aber auch vielfach variiert zusammengestellten Inszenierungen, die sie gekonnt vermarkteten: Sie zogen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts große Zuschauer:innenscharen an und wurden für die Spielstätten des Literaturtheaters aufgrund ihres Erfolgs zu einer bedeutenden Konkurrenz.

---

283 Vgl. *Zaide, Djamileh, Harlequin als Elektriker*. Theaterzettel, k.k. Hof-Operntheater Wien, 04.10.1902, Inv. Nr. PA_RaraG377, Theatermuseum Wien, Online Sammlung; *Illustrierte Kronen Zeitung*, 29.10.1910, S. 10. Julius Price war erst als Solotänzer und dann als Ballettmeister an der Wiener Hofoper tätig. Er stammte aus einer drei Generationen übergreifenden, dänischen Tänzer:innen- und Zirkusfamilie. (Vgl. Henrik Lundgren, „Price Family", in: Selma Jeanne Cohen (Hg.), *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 250–251.)

284 Vgl. Leonhardt, *Metropole*, S. 140 f. Die Parodie, deren Aufführungsort bislang nicht ermittelt wurde, mokierte sich nicht, wie Leonhardt behauptet, über die Wasserpantomime bei Circus Renz *Auf Helgoland oder Ebbe und Flut*. Diese hatte erst 1891 Premiere. Mit „Stiefelmann" wird stattdessen deutlich auf Circus Schumann angespielt.

1.4 Rezeption im Spannungsfeld zwischen Anerkennung und Ablehnung

Ein Zeitungsausschnitt aus dem *Berliner Tageblatt* vom 22. Oktober 1887 gibt Auskunft darüber, dass Circus Renz in Breslau „Tag für Tag ausverkauft" war. Weiter heißt es in dem Artikel: „Aus der Umgegend Breslaus treffen sogar wöchentlich mehrmals Extrazüge ein, welche eigens für die Cirkusbesucher arrangirt worden."[285] Die auf den vorangehenden Seiten vorgestellten Berliner Zirkusgesellschaften waren sehr erfolgreich, und dieser Erfolg war auch notwendig. Denn nur durch den großen Publikumszuspruch verfügten sie über ausreichend Kapital, um feste Spielstätten in verschiedenen Städten zu pachten, zu kaufen oder gar bauen zu lassen, diese technologisch immer wieder aufzurüsten und mit den aufwendigen, ressourcenintensiven Pantomimen zu bespielen. Einblicke in die Publikumserfolge bieten nicht nur Presseberichte, sondern auch Rapporte der Berliner Theaterpolizei. Im Folgenden interessieren neben der Auslastung der Berliner Zirkusspielstätten auch die Zusammensetzung und die Gepflogenheiten ihres Publikums. Denn im Vergleich zu den bürgerlichen, exklusiveren Theaterspielstätten erlaubte nur die Ausrichtung auf ein breites Publikum den Zirkussen, ihre Häuser zu füllen.

Während die Zirkusse vom Publikum eine sehr positive Resonanz erfuhren, stießen ihre Erfolge bei Literaturtheater-Verfechter:innen zumeist auf Ablehnung. Denn der – gewiss nicht nur durch Zirkusse verursachte – Konkurrenzdruck auf die Literaturtheater- und Opernhäuser war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts groß. Blieb das Publikum aus, standen Konkurse und Schließungen der Betriebe bevor. Wie zu sehen sein wird, reagierten deren Vertreter:innen daher nicht selten mit Argwohn und Kritik auf den Erfolg der Zirkusse. Nicht zuletzt ist im Zusammenhang mit der Rezeption der Zirkuspraxis auch die Strahlkraft der Zirkusse und ihr Widerhall im urbanen Raum relevant.

1.4.1 *Die Stadt als erweiterte Bühne*

Die Zirkusse erzeugten im Berlin der Jahrhundertwende nicht nur mittels ihrer Aufführungen eine große Resonanz, sondern auch durch ihre Präsenz im öffentlichen Raum. Sie waren nicht nur mit ihren festen und monumentalen Spielstätten im Stadtzentrum präsent, sondern auch durch die öffentlichkeitswirksame Bewerbung ihrer Programme. Bekannt waren die Zirkusgesellschaften vor allem für ihre Straßenparaden. Insbesondere nach der Rückkehr

---

285 Zeitungsausschnitt, *Berliner Tageblatt*, 22.10.1887, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1525, Landesarchiv Berlin.

von ihren Gastspielreisen verschafften sich die Berliner Zirkusgesellschaften Aufmerksamkeit mittels spektakulärer Umzüge – auf Elefanten reitend, mit Musik und Kostproben akrobatischer Sensationen – durch den städtischen Raum. Zudem engagierten sie häufig sogenannte Rekommandeur:innen, die eloquent und mit lauter Stimme auf die Programme hinwiesen.[286] Gekonnt nutzten die Direktionen auch die neuen technologischen und medialen Reklamemöglichkeiten des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere in Form von Plakaten.

Waren diese zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch in Schwarz-Weiß gehaltene, meist auf dem Buchdruckverfahren basierende Anschlagzettel gewesen, so hielten mit der Verbreitung des Steindrucks nach 1820 auch größere und farbige Lithografien Einzug in den urbanen Raum. Die aufsehenerregenden Lithografien der Zirkusse prägten die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts maßgeblich mit.[287] Viele der Plakate von Renz, Busch und Schumann stammten aus der Lithographischen Anstalt von Adolph Friedländer in Hamburg. Die Druckerei wurde 1872 gegründet und druckte – ab 1883 mit einer Steindruck-Schnellpresse – bis zu ihrer Schließung durch das Naziregime 1935 (Friedländer war jüdisch) über 9000 Plakate insbesondere für Zirkusgesellschaften und einzelne Artist:innen. Friedländers Zirkusplakate waren ab 1890 mit einem herzförmigen Drucksignet gekennzeichnet.[288] Einer der Großkunden des Unternehmens war ab den 1880er Jahren der ebenfalls in Hamburg ansässige Carl Hagenbeck. Laut Ruth Malhotra, die 1979 zahlreiche Abbildungen von Adolph Friedländers Zirkusplakaten publizierte, bildete die Zusammenarbeit des Hamburger Tierhändlers, Völkerschauen-Impresarios und Zirkusdirektors mit dem Drucker einen „rote[n] Faden durch das gesamte Schaffen Friedländers".[289] Vor diesem Hintergrund lässt sich erahnen, welch

286 Vgl. Kirschnick, *Vom Rand*, S. 62; Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 117–118. Die Praxis der Straßenparaden kam im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zum Erliegen.

287 Vgl. auch Laurence Senelick, „Signs of the Times. Outdoor Theatrical Advertising in the Nineteenth Century", in: *Nineteenth Century Theatre & Film* 45.2 (2018), S. 173–211.

288 Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ließ Friedländer das Signet weg, entsprechend tragen die letzten Lithografien der Druckerei nur noch eine Nummer. Vgl. Kirschnick, *Vom Rand*, S. 60; Ruth Malhotra, „Weltweit – Menschen, Tiere, Heiterkeit. Gedruckte Sensationen aus Hamburg-St. Pauli", in: Jörn Meckert (Hg.), *Zirkus, Circus, Cirque. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 28. Berliner Festwochen*, Berlin: Nationalgalerie, 1978, S. 54–75, hier S. 54–55.

289 Malhotra, *Weltweit*, S. 55. Vgl. auch dies., *Manege frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer*. Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1979.

zentrale Rolle Zirkusgesellschaften an der Produktion von stereotypisierten Vorstellungen des kulturell ‚Fremden' hatten.[290]

Zu sehen waren die Lithografien unter anderem auf Anschlagsäulen, die laut Signor Domino eigentlich hätten „Renz-Litfaß-Säulen" heißen müssen.[291] Tatsächlich war der Berliner Drucker, Verleger und Publizist Ernst Litfaß, der 1845 die von seinem Vater gegründete Druckerei übernahm, mit Ernst Renz befreundet und soll auf dessen Anregung hin in Berlin einen Antrag auf die Bewilligung von „Annocier-Säulen" im öffentlichen Raum eingereicht haben. In London und Paris war diese Werbeform bereits seit den 1820er beziehungsweise 1840er Jahren üblich. Ende des Jahres 1854 erhielt Litfaß die Erlaubnis des Polizeipräsidenten Karl Ludwig Friedrich von Hinckeldey zur Aufstellung von „Annocier-Säulen" als Werbeflächen in Berlin. Diese sollten, insbesondere aus Perspektive des Polizeipräsidiums, auch der damals gängigen wilden Plakatierung entgegenwirken und der Behörde so eine Möglichkeit der Kontrolle über öffentliche Bekanntmachungen geben. Anders formuliert: Die Litfaßsäule diente auch als Zensurinstrument.[292] Die Plakatsäulen fügten sich ein in ein weites Spektrum von Reklameflächen und Werbestrategien, die Ende des 19. Jahrhunderts im städtischen Raum entwickelt wurden. Von den „stationären Spielflächen der neuen Reklamewelten an Litfaßsäulen, Kiosken, Häuserfassaden und nicht zuletzt auf Dächern" bis hin zu mobiler Werbung durch „sogenannte Sandwichmänner mit Anzeigetafeln vor dem Bauch und auf dem Rücken" sowie „ambulante Zeitungsverkäufer oder Reklamewagen in allen Schattierungen".[293]

Die Zirkusdirektionen nutzten sowohl stationäre als auch mobile Werbeflächen und -formen und schalteten insbesondere auch Programmanzeigen in der Lokalpresse. So schreibt der britische Kulturwissenschaftler Marius Kwint: „The key to any public-relations strategy was of course the press."[294] Die Berliner Zirkusdirektionen gaben vor Aufführungen Annoncen zur Bewerbung ihrer Programme in den Zeitungen auf und organisierten

---

290 Vgl. Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 110–134; Kirschnick, *Vom Rand*, S. 60–63; Wolter, *Vermarktung*, S. 45–81.

291 Vgl. Signor Domino, *Cirkus*, S. 68.

292 Vgl. Steffen Damm / Klaus Siebenhaar, *Ernst Litfaß und sein Erbe. Eine Kulturgeschichte der Litfaßsäule*. Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 2005, S. 17–19, 90–92. Ernst Litfaß war außerdem vor der Übernahme der Druckerei 1845 auch selbst unter dem Namen „Herr Flodoardo aus Berlin" auf diversen Bühnen in Deutschland aufgetreten (vgl. Damm / Siebenhaar, *Litfaß*, S. 17).

293 Damm / Siebenhaar, *Litfaß*, S. 139.

294 Kwint, *Legitimization*, S. 100. Dem Autor zufolge investierte bereits Philip Astley viel Zeit in die Beeinflussung von Presseverlegern (vgl. ebd.).

Presseeinladungen.[295] Inwiefern die Unternehmen auch Einfluss auf Rezensionen der Aufführungen nahmen, ist unklar. Es ist jedoch bekannt, dass Zirkusse gegen Bezahlung Berichte über die Vorstellungen abdrucken ließen. Manche der gesichteten Rezensionen lassen sich anhand gewisser Formulierungen klar als redaktionelle Beiträge identifizieren, bei anderen ist durchaus vorstellbar, dass sie von den Zirkusunternehmen selbst verfasst wurden.[296]

1.4.2 *„In dem ganzen riesigen Locale war keine Lücke zu entdecken"*

Überlieferungen von gut ausgelasteten bis hin zu ausverkauften Zirkusvorstellungen finden sich in zahlreichen Zeitungsberichten. Über die Eröffnung des Markthallenzirkus 1879 unter Ernst Renz etwa vermittelt die *Berliner Börsen-Zeitung* folgenden Eindruck:

> Die gestrige große Eröffnungs-Gala-Vorstellung des Circus Renz, die, wie buchstäblich auf den Zetteln gedruckt zu lesen war, ‚zur Feier der silbernen Hochzeit I.I.K.K.H.H. des Prinzen und der Prinzessin Friedrich Karl von Preußen' stattfand, hatte ein glänzendes Publicum in den weiten Zuschauerräumen versammelt. In dem ganzen riesigen Locale war keine Lücke zu entdecken, Kopf an Kopf füllte die Menge das Parquet, die Logen, die Tribünen, die Gallerien, ja selbst an dem Gebälke an den Wänden hatten sich einige kühne Besucher, die mit ihren Plätzen stiefmütterlich behandelt worden waren, emporgezogen pour corriger la fortune. Das schöne Geschlecht war im Verhältnis zum starken Geschlecht etwas spärlich vertreten, am meisten machten sich weibliche Toiletten, unter denen einzelne […] an den eclatanten Luxus der Subscriptionsbälle erinnerten, in den Logen bemerkbar, sie hoben sich, um in einem verwegenen Bilde zu sprechen, wie phantastische, lichte Wasserblumen auf einem dunklen Meer von Männerpaletots ab.[297]

Zirkusaufführungen waren ein gesellschaftliches Ereignis der besonderen Art – dies macht auch der Vergleich mit dem „eclantaten Luxus der Subscriptionsbälle" deutlich. Die blumige Beschreibung gewährt jedoch nicht nur Einblicke in die Abendgarderobe und das Verhalten der Zuschauer:innen, sondern sie unterstreicht mit Formulierungen wie den „weiten Zuschauerräumen" und dem „riesigen Locale", das laut des Berichts lückenlos besetzt war, auch die große Zahl der anwesenden Zuschauer:innen.

---

295 Eine Pressekonferenz ist beispielsweise anlässlich des Umbaus bei Circus Schumann im Jahr 1909 überliefert (vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.09.1909, S. 7).

296 Katalin Teller fordert deswegen zu besonderer Vorsicht im Umgang mit Presseberichten über Zirkusaufführen auf (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 13–26). Eine genauere Erforschung der Pressearbeit deutscher Zirkusgesellschaften im 19. Jahrhundert steht bislang aus.

297 *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1879, S. 6.

Droschkenstau und Menschenströme im Stadtzentrum
Auch Rapporte in Polizeiakten belegen solch ausverkaufte Vorstellungen, wenngleich natürlich in deutlich trockenerem Stil. Die abgesandten Beamten der Berliner Theaterpolizei mussten jeweils vermerken, wie hoch die Auslastung des Zirkushauses in den Vorstellungen war. Darüber hinaus sollten die Rapporte auch festhalten, ob Sicherheitsmaßnahmen, etwa feuerpolizeiliche Vorschriften, respektiert wurden. In einer gesonderten Spalte galt es zudem einzutragen, ob Mitglieder des Königshauses die Vorstellung besuchten.

Die Polizei schien die Aufführungen nur stichprobenartig zu besuchen, und ob wirklich alle rapportierten Vorstellungen beziehungsweise die entsprechenden Formulare Eingang in die Akten fanden, lässt sich nicht überprüfen. In Anbetracht der Tatsache, dass für manche Jahre keine Aufführungsrapporte vorliegen, scheint dies eher unwahrscheinlich. Die Rapporte besitzen daher keinen repräsentativen Charakter, geben aber dennoch einen Einblick in die Auslastung ausgewählter Zirkusvorstellungen. Für den Zeitraum von 1883 bis 1917 konnten im Rahmen dieser Studie Rapporte von 30 Vorstellungen bei Circus Renz und Schumann im Markthallenzirkus sowie in der Spielstätte von Circus Busch gefunden und ausgewertet werden. Rund 75 Prozent der 30 Vorstellungen befanden sich im Spektrum von „gut besucht" bzw. „ziemlich gut besucht" bis „fast ausverkauft" oder komplett „ausverkauft". Sechs der rapportierten Vorstellungen waren „mittelmässig besucht" und lediglich bei einer war das Haus laut Rapport nur zu „1/3 besetzt".[298] Bei Circus Renz bedeutete eine ausverkaufte Vorstellung die Anwesenheit von rund 4000, bei Circus Busch von rund 4300 und bei Circus Schumann von rund 5000 Zuschauer:innen.[299] Die Berliner Schauspiel- und Opernhäuser hatten im Vergleich dazu mit durchschnittlich 1200 Plätzen wesentlich geringere Kapazitäten.[300]

Bezüglich der sieben rapportierten Vorstellungen bei Circus Renz im Markhallenzirkus fällt auf, dass während der Berliner Zirkussaisons 1882/83 und

298 Vgl. 20 Rapporte zu Vorstellungen von Circus Renz zwischen 1883 und 1891, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1524, 1525, Landesarchiv Berlin; acht Rapporte zu Vorstellungen von Circus Busch zwischen 1911 und 1917, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, 1560, Landesarchiv Berlin; zwei Rapporte zu Vorstellungen von Circus Schumann von 1900 und 1904, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1536, Landesarchiv Berlin.

299 Vgl. Architekten-Verein zu Berlin / Vereinigung Berliner Architekten, *Berlin*, Bd. 2.3, S. 515; *Deutsche Bauzeitung*, 24.08.1889, S. 413; Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

300 Vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 315–344; Detert / Ballenstedt, *Architektur 1900*, S. 174–179; Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 186; Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

1883/84 drei lediglich mittelmäßig besucht und keine ausverkauft war.[301] In diesem Zeitraum wurden die Pantomimen *Diamantine* sowie *Reinecke Fuchs' Schelmenstreiche* und *Der verliebte Koch* gespielt. Außerdem war die berühmte Löwendompteurin Miss Senide für mehrere Auftritte engagiert.[302] Für die Saison 1884/1885 finden sich dann vier Rapporte über gut besuchte bis hin zu ausverkauften Vorstellungen. Im Oktober 1884 wurde *Harlekin à la Edison oder Alles elektrisch* zum ersten Mal aufgeführt und ab Ende November wurde die Pantomime *Die Lustigen Heidelberger* gespielt, die zu einem Kassenschlager werden sollte.[303] Über anderthalb Monate, also bis Mitte Januar 1885, wurde die Pantomime fünfzigmal gespielt und Ende Februar erfolgte, kurz vor Ende der Berliner Zirkussaison, bereits ihre 100. Aufführung.[304] „Selten hat eine Circus-Pantomime eine so lange Reihe von Vorstellungen hintereinander erlebt und solchen enthusiastischen Beifall errungen, wie die Heidelberger […]", kommentierte die *Berliner Börsen-Zeitung* diese eindrückliche Bilanz im Februar 1885.[305] Es sieht also so aus, als habe der Publikumserfolg bei Circus Renz im Laufe der 1880er Jahre zugenommen. Womöglich aufgrund dieser Entwicklung ließ Renz die Berliner Spielstätte in der Saison 1888/89 umbauen, woraufhin über 4000 Zuschauer:innen darin Platz fanden.[306]

Drei Rapporte von aufeinanderfolgenden Vorstellungen an den Abenden des 21., 22. und 23. September 1913 bei Circus Busch geben Auskunft darüber, dass die erste Vorstellung laut Polizeirapport ausverkauft, die zweite gut besucht und die dritte nur noch mittelmäßig besucht war.[307] Das heißt, die Auslastung nahm im Rahmen dieser drei Vorstellungen kontinuierlich ab. Am 21. September, einem Sonntag, wurde bei Circus Busch die Pantomime *Aus unseren Kolonien* zum zweiten Mal gespielt und an den beiden darauffolgenden Wochentagen wiederholt.[308] Montag und Dienstag waren möglicherweise generell nicht die publikumsintensivsten Spieltage. Doch zeigt sich anhand

301 Rapporte zu Vorstellungen von Circus Renz, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1525, Landesarchiv Berlin.

302 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 175–188.

303 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 189–194; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 104 f.

304 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.01.1885, S. 8; *Berliner Börsen-Zeitung*, 21.02.1885, S. 8.

305 Ebd. Der Erfolg der *Lustigen Heidelberger* führte zur Übernahme der Pantomime (unter abweichenden Titeln) durch andere Zirkusgesellschaften. Wie die Presse berichtete, ging Ernst Renz deswegen im Jahr 1885 juristisch gegen Circus Carré und Corty-Althoff vor (vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.05.1885, S. 10).

306 Vgl. *Deutsche Bauzeitung*, 24.08.1889, S. 413.

307 Vgl. Rapporte zu Vorstellungen von Circus Busch, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

308 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 21.09.1913, S. 16; *Berliner Börsen-Zeitung*, 23.09.1913, S. 12; G. Winkler, *Circus Busch*, S. 20.

dieser Rapporte auch, dass die Zirkusse ihre Programme abwechslungsreich gestalten mussten, um das Interesse des Publikums zu wahren. Karl Döring merkte 1910 in dem Zusammenhang an: „Unzufriedenheit ist die Signatur unserer Tage. Immer mehr will das nach Neuheit und Ueberraschung gefräßige Publikum, wie ein Kind vom Kuchen, einerlei, ob es sich den Magen daran verdirbt.“[309]

Die Zirkusunternehmen hatten also nicht nur Nummernprogramme mit besonderen Attraktionen und *eine* Pantomime auf ihren Spielplänen, sondern jeweils mehrere Pantomimen im Repertoire. Zwischen 1895 und 1935 dürften rund 40 Millionen Zuschauer:innen in verschiedenen Städten den Pantomimen-Aufführungen bei Circus Busch beigewohnt haben, das heißt rund eine Million Zuschauer:innen jährlich.[310] Die Reichshauptstadt Berlin hatte um 1870 etwa 800’000 und 1910 über zwei Millionen Einwohner:innen.[311] Die Pantomimen beziehungsweise ihre Narrationen verliehen bereits vielfach gesehenen Reitkunststücken oder bekannten akrobatischen Tricks jeweils neue Spannung.[312] Auch die englische Theaterwissenschaftlerin Jacky Bratton erklärt die anhaltende Beliebtheit von Zirkusaufführungen mit der Verbindung von Körper- und Dressurdarbietungen mit Narrationen: „Circus proprietors who included drama in their repetoire of performance knew they were offering something that would draw audiences back in the successive weeks of their stay in town.“[313]

In den Theaterpolizeiakten finden sich nicht nur die Rapporte, die vom Erfolg der großen Berliner Zirkusspielstätten zeugen, sondern auch diverse Meldungen und Anweisungen bezüglich der Reglementierung des Publikumsverkehrs auf den Anfahrtsstraßen der Spielstätten.[314] Und auch in einem undatierten Zeitungsausschnitt mit dem Titel „Im Circus Renz“ ist zu lesen:

---

309 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

310 Diese Schätzung der Zuschauer:innenzahlen basiert auf der Annahme Katalin Tellers, dass Circus Busch durchschnittlich 40 Spielwochen jährlich und zehn Pantomime-Aufführungen wöchentlich spielte, denen jeweils 2500 Zuschauer:innen beiwohnten. Teller zufolge wurden jährlich zwei bis drei Pantomimen produziert (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 73; dies., *Kulturpoltischer Raum*, S. 124).

311 Für die Bevölkerungszahlen Berlins vgl. Andrew Lees, *Cities, Sin and Social Reform in Imperial Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, S. 2; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 21, 512.

312 Vgl. Teller, *Geschichte*. Ähnlichkeiten bestehen auch in diesem Zusammenhang mit der Aufführungspraxis der Pariser Varietétheater sowie der Londoner *Music Halls* (vgl. Carter, *Dance and Dancers*, S. 81; Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 161).

313 Bratton, *What is a Play*, S. 255.

314 Vgl. etwa folgende Akten des Polizeipräsidiums Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1526, 1529, Landesarchiv Berlin.

> Wer am Sonnabend, den 12. Oktober, in der siebenten Stunde durch die Friedrich-Straße in der Gegend der Weidendammer Brücke kam, dem fiel gewiß das ungewöhnlich belebte der Straßenbilder auf; in langer Reihe stauten sich hier, in die Karlstraße hinein, die Wagen und Droschken auf, hüben und drüben flankirt von schwarzen Menschenströmen, die dem gleichen Ziel zustrebten. Und wer nach der Ursache dieses bewegten Treibens forschte, der erhielt gewiß die Antwort: ‚Renz ist wieder da und eröffnet heute.'[315]

Bereits über eine Vorstellung der Pantomime *Ein Afrikanisches Fest der Königin von Abessynien* im Januar 1876 bei Circus Renz, damals noch nicht im Markthallenzirkus, berichtete die *Berliner Börsen-Zeitung* von einer „Massenwanderung der Berliner Bevölkerung nach der Georgenstraße".[316] Die Vorstellung war laut Zeitungsbericht ausverkauft.

Das Hauptstadtpublikum fühlte sich mit großen Berliner Zirkusgesellschaften offenbar bis ins 20. Jahrhundert hinein verbunden. So schrieb der *Berliner Lokal-Anzeiger* über die letzte Vorstellung von Circus Schumann am 31. März 1918 – also noch während des Ersten Weltkriegs und kurz bevor Max Reinhardt den Markthallenzirkus übernahm – von einem „wehmütigen Abschied". Laut der Zeitung hatte Direktor Albert Schumann dabei immerhin „die freudige Genugtuung, einer nach Tausenden zählenden Menge Lebewohl sagen zu können, und er sah an den unendlich vielen Blumen und Kränzen, die ihm dargebracht wurden, wie hoch er in der Gunst der Berliner gestanden hat."[317] Im *Programm* war über diese letzte Vorstellung im Circus Schumann außerdem zu lesen, dass das zahlreich erschienene Publikum nach der Pantomime *Mexiko* und einem Abschiedsmarsch des Orchesters das Gebäude verließ. Dabei

> […] drehte sich [so mancher] noch einmal um, um einen letzten Blick auf diese beliebte Pflegestätte edler Zirkuskunst, die den Berlinern schon seit den Zeiten des Altmeisters Renz lieb und teuer ist, zu werfen. Eine halbe Stunde später lag das Haus im tiefsten Dunkel. Zirkus Schumann war einmal![318]

Prinzessinnen, Potsdamer Familien und Heringsverkäufer

Wie genau sich das Publikum der Zirkusspielstätten zusammensetzte oder wie es sich verhielt während der Aufführungen, ist – wie stets in der historischen Theaterforschung – heute schwierig nachzuvollziehen. Als gesichert gilt

315 „Im Circus Renz." Zeitungsausschnitt, mit 4 Abbildungen von Julius Schlattmann, Quelle unbekannt, o. D. [ca. 1890], Archiv Friedrichstadt-Palast.

316 *Berliner Börsen-Zeitung*, 18.01.1876, S. 7.

317 Zeitungsausschnitt, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 02.04.1918, Archiv Friedrichstadt-Palast.

318 *Das Programm*, 07.04.1918, o. S.

jedoch, dass das Zirkuspublikum nicht nur zahlreich, sondern auch heterogen war.[319] Für Circus Renz ist etwa überliefert, dass Gardeoffiziere häufig die Logenplätze reservierten, während die Galerien, das heißt die oberen Ränge, von einem weniger bemittelten Publikum besetzt wurden. Zu Nachmittagsvorstellungen konnten erwachsene Zuschauer:innen zudem häufig kostenlos ein bis zwei Kinder mitbringen – eine bekannte und erfolgreiche Werbestrategie der Zirkusgesellschaften.[320] Über die Besucher:innen von Circus Busch ist in einem Brief Alfred Kerrs von 1895, also dem Jahr der Eröffnung der Spielstätte, zu lesen:

> […] wo es hell ist, elektrisch-hell, balgen sich die schweißduftenden Bewohner des Nordens um Galerieeingänge, ein graubrauner Schwarm, Arbeiter und beurlaubte Bierkutscher und Hausdiener, Briefträger, die ihren Ausgehtag haben, Kanzlisten und kleine Handwerker, auch Heringsverkäufer mit ihrem Verhältnis, Friseure mit Gattin, hie und da ein Student, ein Soldat, die Polizisten brüllen, die Droschken rasseln, die Pferdebahnen klingeln, Tausende von Menschen strömen indes in die Rosenthaler Straße, auf das häusliche Abendessen gierig, und der Trott ihrer Stiefel schallt in den allgemeinen Wirrwarr hinein.[321]

Doch – und es ist bezeichnend, dass der Schriftsteller und Theaterkritiker Kerr dies verschweigt beziehungsweise ausschließlich die Situation an den Galerieeingängen beschreibt – nahmen auch Zuschauer:innen aus Bürgertum und Adel an den Zirkusvorstellungen teil. Die traditionsreiche Beliebtheit des Zirkus bei Adel und Bürgertum hatte, wie in der Einleitung ausgeführt, insbesondere mit der Darbietung von Reitkunst und Pferdedressur zu tun.[322] Die Historikerin Anne Dreesbach hält in Bezug auf die Veranstaltung von Völkerschauen zwischen 1870 und 1940 in Deutschland fest, dass prominente Besucher:innen stets besondere Beachtung fanden: „Wo sich die Prominenz, und vor allem der Adel, zeigte, dorthin zog es auch die große Masse und so

---

319 Dies bestätigen auch die Untersuchungen des Kulturwissenschaftlers Martin W. Rühlemann. Er hält in seiner Studie zusammenfassend fest, dass die Münchner Varietés und Singspielhallen im späten 19. Jahrhundert „Begegnungs- und Kontakträume verschiedener Schichten und Klassen“ waren (Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 475). Doch obwohl diese Spielstätten, wie auch die Zirkusse, grundsätzlich für alle zugänglich waren, blieben die sozialen Grenzen darin bestehen (vgl. Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 476).

320 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 20.10.1883, S. 10. Siehe auch Bettina Machner, „Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die ‚kleinen Leute‘ oben auf den Galeriebänken“, in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.), *Zirkus in Berlin. Begleitbuch zur Ausstellung*. Dormagen: Circus-Verlag, 2005, S. 63–77, hier S. 67; Raeder, *Circus Renz*, S. 182, 185.

321 Kerr, *Wo liegt Berlin*, S. 92.

322 Siehe dazu auch den Artikel „Hohe Gönner des Artistentums und der Artisten“, in: *Das Programm*, 14.05.1911, o. S.

lag es im Interesse jedes Völkerausstellungsveranstalters, dass berühmte Gäste seine Schaustellungen besuchten.“[323] Diese Beobachtung ist sicherlich auch für die Zirkusgesellschaften zutreffend und so überrascht es nicht, dass beispielsweise Ernst Renz 1879 eine Galavorstellung anlässlich der Silberhochzeit von Prinzessin Maria Anna und Prinz Friedrich Karl von Preußen ankündigte.[324] Bei Alwil Raeder, Chronist des Circus Renz, ist in diesem Zusammenhang zu lesen, dass der Zirkusdirektor bereits in den 1860er Jahren Galavorstellungen für die Mitglieder des preußischen Königshauses veranstaltete.[325] Und Karl Döring kommentierte diesbezüglich: „Zirkus Renz war in seiner Glanzzeit stets persona gratissima bei Hofe. Er verfehlte auch keine patriotische Gelegenheit (allerhöchste Geburtstage, Hochzeiten etc.) zu ‚Gala-Fest-Vorstellungen‘.“[326]

Sicherlich waren die Prinzessinnen und Prinzen, zu deren Ehren Vorstellungen gegeben wurden, nicht immer persönlich zugegen. Vielmehr dürfte es sich auch bei dieser Praxis um eine Strategie zur Beziehungspflege sowie zur Erzeugung von Aufmerksamkeit seitens der Zirkusdirektionen gehandelt haben. Doch finden sich in Presseberichten durchaus Belege für Vorstellungsbesuche der Aristokratie. Die *Berliner Börsen-Zeitung* etwa berichtete im Dezember 1877 über den Besuch des Prinzen Carl bei Circus Renz. Das Mitglied der preußischen Königsfamilie soll dem Unternehmen laut der Zeitung „wieder seinen Beifall über die einzelnen Darstellungen, namentlich auch speciell über die brillante Ausführung und Ausstattung der Pantomime“ gezollt haben.[327] Und auch die Fachzeitschrift *Der Artist* wusste über Besuche der Berliner Spielstätte durch Kaiser Wilhelm II. zu berichten.[328] Sowohl im Markthallenzirkus als auch in der Spielstätte von Circus Busch gab es eine Königsloge, das heißt dezidiert für Mitglieder des Königshauses eingerichtete und reservierte Sitzplätze. In den Memoiren Paula Buschs ist diesbezüglich zu lesen, dass die Kronprinzessin Cecilie von Preußen mit ihrem Sohn in den 1910er Jahren von der Königsloge aus einen Auftritt der Fratellini Clowns verfolgte.[329] Karl Döring zufolge stand Ernst Renz in der Gunst des preußischen Königshauses und so erstaunt es kaum, dass ihm wie später auch Paul Busch und Albert Schumann der Ehrentitel „Königlicher Kommissionsrath“

323 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, S. 122.
324 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1879, S. 6.
325 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 92–126.
326 Karl Döring, „Was sich aus alten Zirkusprogrammen ergibt, Teil 1“, in: *Das Programm*, 17.05.1914, o. S.
327 *Berliner Börsen-Zeitung*, 07.12.1877, S. 6.
328 Vgl. *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.
329 Vgl. Busch, *Spiel*, S. 134.

verliehen wurde.[330] Diese Geneigtheit des Königshauses steht in gewisser Weise im Kontrast zu den rechtlichen Einschränkungen gegenüber den stehenden Zirkusunternehmen, die ich im zweiten Kapitel näher beleuchten werde.

Nicht nur Aristokrat:innen besuchten die großen Zirkusspielstätten, sondern auch Angehörige des Bürgertums. Dies belegt etwa ein Brief, den der Naturwissenschaftler Ernst Haeckel 1886 aus Berlin an seine Frau richtete:

> Dienstag abend war ich mit Karl und Tante Bertha im Zirkus Renz, sehr schöne Pferde, Nixen und Amazonen, die ersteren viel vernünftiger als die letzteren! – Mittwoch […] zwei Stunden in der National-Galerie geschwelgt (Prometheus!). Abends im Camerun-Panorama und mit Tante Bertha im hübschen Walhalla-Theater, wo wir das komische Potpourri-Stück ‚Das lachende Berlin' sahen […].[331]

Bei dem Berliner Zirkusexperten Martin Schaaff wiederum ist bezüglich Circus Busch zu lesen, dass sowohl die Nummernprogramme als auch die Pantomimen einen guten Ruf genossen und dass für Besucher:innen der Reichshauptstadt um 1900 neben einer Theater- oder Operettenvorstellung ein Abend im Zirkus fester Bestandteil des Programms gewesen sei. Stammgäste kamen Schaaff zufolge anlässlich jedes neuen Programms und meist mehr als einmal im Monat in den Zirkus: „Berliner und Potsdamer Familien abonnierten häufig für die Dauer eines ganzen Monats oder einer Saison eine Loge."[332] Für ein solches Abonnement bedurfte es natürlich einer entsprechenden finanziellen Situiertheit. „Sich bei Renz zu treffen gehörte geradezu zum guten Ton, und für diejenigen Kreise, die in den Hoftheatern eine ständige Loge besaßen, war es verpflichtend, auch bei Renz eine Loge zu haben",[333] hält der Zirkus-

330 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S.106; Karl Döring, „Was sich aus alten Zirkusprogrammen ergibt. Teil 2", in: *Das Programm*, 20.05.1915, o. S. Ebenfalls abgedr. in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 35–41. Auch Ernst Litfaß erhielt diesen Titel. Die Urkunde beinhaltet folgenden Begründung: „Es ist dies in dem Vertrauen geschehen, dass der numehrige […] Uns und Unserem Königlichen Hause in unverbrüchlicher Treue ergeben bleibe und fortfahren werde, nach Kräften zum allgemeinen Besten beizutragen […]." Die Urkunde ist abgedruckt in der Publikation von Damm / Siebenhaar, *Litfaß*, S. 33.

331 Ernst Haeckel, „Ernst Haeckel an seine Frau Agnes am 15. April 1886", in: Konrad Huschke (Hg.), *Ernst und Agnes Haeckel. Ein Briefwechsel*, Jena: Urania, 1950, S. 152. Die weiteren Ausführungen Haeckels legen nahe, dass der Professor im Zuge seines Berlin-Aufenthalts weitere Kunstausstellungen sowie eine Völkerschau in einem Panoptikum besuchte.

332 Schaaff, *Buschens*, S. 22.

333 Gerhard Eberstaller, *Zirkus und Varieté in Wien*. Wien: Jugend und Volk, 1974, S. 29. Ähnliches beschreibt auch Marius Kwint für die Situation bei Astley in London um 1800: „Among its audiences were fashionable young Yorkshire woman ‚doing' the metropolis for the first time, foreign ambassadors and princes, and occasional figures of learning such

historiker Gerhard Eberstaller für die Spielstätte von Circus Renz in Wien fest. Besucher:innen mit unterschiedlichen sozioökonomischen Hintergründen kamen in den Zirkusspielräumen bei den Vorstellungen zwar zusammen, vermischten sich dort aber wie erwähnt nicht. Vielmehr saßen oder standen sie entsprechend der Preisstaffelung in den Galerien, im Parkett, auf den Balkonen und in den Logen.[334] Dies bezeugt auch der erwähnte Bericht über die Eröffnung des Markthallenzirkus unter Ernst Renz in der *Berliner Börsen-Zeitung* über die luxuriösen Garderoben der weiblichen Zuschauer:innen in den Logen.[335]

Dass im Zirkus durchaus auch Publikumsgepflogenheiten der Oper übernommen wurden, illustriert ein Bericht vom 14. März 1884 in der *Neuen Freien Presse* über die Wiener Aufführung der oben ausführlich besprochenen Pantomime *Diamantine* von Circus Renz: „[D]as Stück [laborirt], wie alle Pantomimen, an einer gewissen Unverständlichkeit, die bei der raschen Folge der verschiedenartigsten Scenen selbst an der Hand eines Textbuches nicht klarer werden wollen.“[336] Das Publikum kaufte also die Textbücher der

---

as Horace Walpole, Fanny Burney and the Prussian Architect Karl Friedrich Schinkel. In 1792 Anna Larpent, wife and assistant of the chief theatrical censor, passed a pleasant evening there with the famous expurgator of Shakespeare and member of the Proclamation Society, Dr Bowdler, and his spouse.“ (Kwint, *Legitimization*, S. 110) Der Umstand, dass Adel und Bürgertum und eben sogar die Verfechter:innen des Literaturtheaters an den Zirkusaufführungen Gefallen fanden, sorgte für besonders viel Aufruhr und Kontroversen in der Presse (vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 252; Gamer, *Turf*, S. 305–319).

334 Vgl. auch Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 476 f. Für die Situation in England siehe Assael, *Circus*, S. 4 und Kwint, *Legitimization*, S. 109. Sitzpläne von Circus Busch und Circus Schumann aus dem Jahr 1912 geben eine Übersicht über die Eintrittspreise: Bei Busch kosteten die Logenplätze fünf bis sechs Mark, die Parkettplätze drei bis 3,50 Mark, die Plätze auf den Balkonen zwei bis 2,50 Mark, die Ränge vor den Galerien eins bis zwei Mark und die die Galerieplätze 0,50 Mark. Die Preise bei Schumann waren gleich. (Vgl. Rudolph Hertzog, „Agenda 1912, Jahreskalender des Berliner Kaufhauses, S. 110“, in: *Wikimedia Commons,* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zirkus_Busch_in_Berlin_C,_Bahnhof_B%C3%B6rse_und_Zirkus_Schumann_in_Berlin_NW,_Karlstra%C3%9Fe,_Bestuhlung_1912.jpg (Zugriff 06.07.2021); Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, 030-05, 203, Landesarchiv Berlin). Mitte des 19. Jahrhunderts waren laut Karl Döring die Eintrittspreise „von märchenhafter Billigkeit. Sie mußten niedrig gehalten sein, da die ‚haute volée‘ sich noch nicht durchweg für den Zirkus, den man anfangs immer noch als Jahrmarktsvolksbelustigung ansah, interessierte. Der I. Platz kostete 8 Silbergroschen, der II. Platz 4 und der III. Platz 2 Silbergroschen.“ (Döring, *Alte Zirkusprogramme 1*, o. S.).

335 Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1879, S. 6.

336 *Neue Freie Presse*, 14.03.1884, S. 5. Gutsche-Miller merkt in Bezug auf die Inszenierungen der großen Pariser Varietétheater um 1900 an: „Gestures needed to be clear, since music-hall ballets were designed not for the conoisseur but for neophytes, tourists, and pleasure-seekers. Many spectators would have been distracted by social interaction and by the

Pantomimen, um – analog zum Libretto in der Oper – während der Aufführung mitzulesen oder zumindest so zu tun. Karl Döring kommentierte in diesem Zusammenhang im Jahr 1910: „Das Textbuch der Pantomimen [...] wird ja vom Publikum meist erst zu Hause gelesen, da es kaum möglich ist, dies während einer Vorstellung zu tun."[337] Der Kritiker empfahl den Zirkussen daher, statt ausführlicher Textbücher knappe Inhaltsangaben zu verteilen, „die so geschrieben sein müßten, daß das Publikum sie im Zirkus lesen kann."[338]

Die Wiener *Neue Freie Presse* schrieb weiter über die *Diamantine* Aufführung, dass das Publikum „durch die Schönheit der wechselnden Bilder gefesselt" worden sei, „deren Zusammenstellung und brillante Ausstattung nichts zu wünschen übrig ließen."[339] Der Handlung zu folgen schien demnach nicht prioritär. Die Zirkusaufführungen forderten die Zuschauer:innen, mit dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Hans-Otto Hügel gesprochen, nicht zu einer ausschließlich „konzentrierten Rezeptionsweise" auf.[340] Die Rezipient:innen konnten stattdessen bestimmten Elementen der Aufführung wie beispielsweise den spannungsreichen akrobatischen Momenten oder der prachtvollen Ausstattung den Vorrang geben, ohne dass es dadurch zu einem Verlust von Verständnis kam.[341] Laut Hügel ist bei derartigen Produktionen des Unterhaltungsbereichs im Allgemeinen „[n]icht ‚richtiges' Verstehen, sondern Teilhabe" von den Zuschauer:innen gefordert.[342]

---

bustling crowds that surrounded them, or they would have been watching from a distance." (Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 99).

337 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

338 Ebd.

339 *Neue Freie Presse*, 14.03.1884, S. 5.

340 Hans-Otto Hügel, „Populäres Als Kunst. Eigenständigkeit und Intentionalität im Musikvideo", in: ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem, 2007, S. 308–329, hier S. 327. Hügel unterscheidet Kunst klar von Unterhaltung (und versteht populäre Kultur als unterhaltende Kultur), positioniert sich jedoch gegen ihre wertende Hierarchisierung. Seiner Auffassung nach erlangt die Unterhaltung eben genau dann eine mit der Kunst vergleichbare Eigenständigkeit, wenn die Unterscheidung der beiden Bereiche klar kenntlich gemacht wird: „Erst wenn Unterhaltung als etwas Eigenes, wiewohl ästhetisch Begriffenes aufgefasst wird, wird sie vom Odium, mangelhaft zu sein, befreit und braucht nicht mehr mit Kunst in eins gesetzt zu werden." (Hans-Otto Hügel, „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie", in: ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem, 2007, S. 13–32, hier S. 19) werden. Für Hügel unterscheiden sich Kunst und Unterhaltung vor allem durch ihre verschiedenen ästhetischen Rezeptionskonzepte (vgl. Hügel, *Ästhetische Zweideutigkeit*, S. 20–26).

341 Vgl. Hügel, *Ästhetische Zweideutigkeit*, S. 20–26.

342 Hügel, *Ästhetische Zweideutigkeit*, S. 23 f.

Wie bereits erwähnt, erkannte das Publikum in den Zirkusvorstellungen nicht nur vertraute Themen, sondern auch Aufführungskonventionen wieder. Die Aufführungen waren beim Publikum also nicht nur aufgrund ihrer inhaltlichen Bezüge zur Aktualität beliebt, sondern auch weil sie Genre-Erwartungen erfüllten.[343] Zirkusaufführungen haben – dies betont Hügel für den gesamten Bereich der Unterhaltung – einen seriellen Charakter: Eine Aufführung wird „immer auch als Variation des Genres" erfahren.[344] Die Erfolge der Zirkusse beziehungsweise die große Resonanz ihrer Aufführungen bei einem breiten Publikum sind vor diesem Hintergrund auch als Zeichen dafür zu deuten, dass sich die Zuschauer:innen immer wieder in den Vorstellungen vergnügten. Sie waren mit den Themen, Stoffen und Aktualitätsbezügen der Inszenierungen, mit den berühmten Künstler:innen sowie mit den Aufführungskonventionen vertraut. Auch darin bestand der Reiz der zirzensischen Aufführungspraxis: Die Zuschauer:innen verstanden Formen und Inhalte der Zirkusvorstellungen und erkannten sich selbst, ihre eigenen Welt- und Aufführungserfahrungen darin wieder. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Jacky Bratton im Rahmen ihrer Untersuchung der britischen Zirkuspantomimen des 19. Jahrhunderts:

> A large general audience continued to be moved and excited by narratives enacted in novel ways, and professional performers developed their story-telling skills through an increasingly rapid, referential, knowing, ironic and vivid representational code which is a precursor of the physical languages of modern entertainment.[345]

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass die bis heute gängige Vorstellung, der Zirkus richte sich hauptsächlich an ein weniger bemitteltes Publikum, auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert nicht zutrifft. Während die Berliner Zirkusse im ausgehenden 19. Jahrhundert tendenziell ein großes und sozial durchmischtes Publikum anzogen, hatten die Literaturtheater-Häuser eher Mühe, das Interesse des oder zumindest eines ausreichend großen Publikums zu wecken. Spielstätten ohne Subventionen, also alle außer den königlichen Theatern, mussten bei Ausbleiben des Publikums um ihr Überleben bangen. Und in der Tat waren Theaterkonkurse sowie -schließungen insbesondere nach Einführung der neuen Gewerbeordnung im Jahr 1869 keine Seltenheit. Nicht zuletzt deshalb reagierten Angehörige und Verfechter:innen des Literaturtheaters pikiert bis diffamierend auf die Zirkuskonkurrenz.

343 Darauf verweist auch Gutsche-Miller bezüglich der Ballett-Pantomimen der großen Pariser Varietétheater um 1900 (vgl. Gutsche-Miller, *Music-Hall Ballet*, S. 56).

344 Hügel, *Ästhetische Zweideutigkeit*, S. 26.

345 Bratton, *What Is a Play*, S. 261.

1.4.3 *Negatives Echo und klare Grenzziehungen*

Die Beliebtheit der Zirkusse führte auch zu klaren Abgrenzungen, von denen heute noch Presseartikel und eine Vielzahl von Schriften, sogenannte graue Literatur, zeugen. Die ästhetischen Annäherungen der Zirkuspantomimen an Oper und Schauspiel sowie die vom Zirkus ausgehende Konkurrenz, aber auch die Krise des zeitgenössischen dramatischen Theaters selbst, gaben Theaterverfechter:innen und Theaterkritiker:innen Anlass dazu, die Grenzen zwischen den beiden Theaterformen genauer zu bestimmen und ihre Differenzen hervorzuheben.[346] Und auch Verleger:innen, Journalist:innen sowie Politiker:innen prägten diesen Abgrenzungsdiskurs mit.

Die Theaterformen des späten 19. Jahrhunderts waren gekennzeichnet durch einen starken Fokus auf das Visuelle.[347] Pantomimen, Ausstattungsstücke, *Tableaux vivants* oder auch Ballette waren Formate der darstellenden Künste, die den Sehsinn in besonderer Weise ansprachen und in den Spielplänen des späten 19. Jahrhunderts omnipräsent waren. Mit der Entwicklung einer stark visuellen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging zugleich eine „Verfemung des Bildlichen"[348] einher – eine Kritik, die bereits die Ästhetikdiskurse in der Zeit vor 1850 geprägt hatte.[349] So führte der hohe Stellenwert des Visuellen in der Theaterkultur des späten 19. Jahrhunderts zugleich zu einer Polemik gegenüber der „Schaulust" und „Sensationsgier" des Publikums sowie gegenüber der „Verbilderung" des Theaters.[350]

Die auf Visualität ausgerichteten Theaterformen wurden aus Perspektive des Bildungsbürgertums als zu sinnlich (versus den Geist ansprechend) und damit als kunstlos bewertet. Die Brüder Julius und Heinrich Hart, beide Schriftsteller und Kritiker, schrieben beispielsweise im Jahr 1882 in einer Streitschrift:

---

346 Vgl. auch Koslowski, *Stadttheater*, S. 184–186, 195.

347 Nic Leonhardt betrachtet das Theater dieser Zeit auch als ein bedeutendes Bildmedium in der sich herausbildenden visuellen Kultur (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*).

348 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 141.

349 Von zentraler Bedeutung waren dabei die von dem idealistischen Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel gehaltenen und nach 1830 veröffentlichten *Vorlesungen über die Ästhetik*. Die darin enthaltenen Bereiche bzgl. der Schauspielkunst bzw. des Theaters wurden unter Preisgabe jeglicher bei Hegel vorhandener Dialektik durch Autoren wie Robert Eduard Prutz (Mitte des 19. Jahrhunderts als Dramaturg, Publizist und Hochschullehrer tätig) und weiteren Hegel-Adepten popularisiert. Sie haben den Diskurs über *das* Theater als bürgerliche und nationale Bildungsinstitution maßgeblich mitgeprägt (vgl. Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007, S. 247–252).

350 Vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 72 f., 116, 141; Marx, *Theatralisches Zeitalter*, S. 311–333.

> Wie wir sahen, besteht der erste Zweck des Theaters in der Darstellung dichterisch-dramatischer Kunstwerke, und deshalb ist das dichterische Wort auch auf der Bühne die gebietende Macht. Tritt der Dramatiker dieses sein Recht an den Schauspieler ab oder gar an den Dekorateur und Maschinisten, ordnet er die reingeistige Poesie dem Virtuosenthum oder der blos sinnlich wirkenden Coulissenmalerei, Beleuchtungskünsten und ähnlichen schönen Dingen unter, um so tiefer sinkt das Theater an Bedeutung, an culturellem Werth.[351]

Derartige Zuschreibungen und Vorwürfe galten auch dem Zirkus. Das wird etwa in einem Text des Schauspielers und Theaterkritikers Erich Schlaikjer deutlich, der unter dem Titel „Die Gefahren der Bühnenausstattung" in der Theaterfachzeitschrift *Der neue Weg* im Jahr 1911 schrieb, dass „[d]ie letzten Theaterjahre [...] alles andere als reich gewesen" seien und er und seine Zeitgenoss:innen „eine[m] raffinierten Luxus bei tieferer innerer Armut" beigewohnt hätten.[352] Schuld daran seien der Fokus der Theaterdirektionen auf die „unkünstlerisch[e] und verderbenbringend[e]" Ausstattung sowie die Schaulust des Publikums.[353] Schlaikjer zufolge „[verschlingt] [d]ie Jagd nach dem Sensationserfolg [...] alle künstlerische Besinnung und alle künstlerische Kultur" und mündet in einer „barbarischen Konzession an die Schaulust der Menge."[354] Versuchten die Theaterdirektionen ihre Betriebe derart zu führen, begäben sie sich in den Bereich des Zirkus: „Der Zirkus kann die Massen nicht nur rufen, sondern auch festhalten, weil nicht nur die Ausstattung, sondern alle seine Nummern der Schaulust in stetem Wechsel etwas zu bieten haben."[355] Dass Schlaikjer dies in keinster Weise als ein Atout betrachtete, wird in einem weiteren Text aus dem Jahr 1912 deutlich:

> Das bewusste Herausrechnen einer Sensation steht mit den Spekulationen der Schmutzliteratur auf einer Stufe [...]. Das Theater wird zum Zirkus erniedrigt, indem man mit Spannung den Todessprung des Desperado erwartet. Der Schauspieler tritt mit den Artisten in eine Reihe und der Dichter scheidet überhaupt aus.[356]

---

351 Julius Hart / Heinrich Hart, „Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge [1882]", in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 19–64, hier S. 31. Für biografische Angaben zu den beiden Autoren siehe auch Förster, *Frau im Dunkeln*, S. 363.

352 *Der neue Weg*, 22.04.1911, S. 432. Erich Schlaikjer schrieb auch für die *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, das Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.

353 *Der neue Weg*, 22.04.1911, S. 435.

354 *Der neue Weg*, 22.04.1911, S. 432 f.

355 *Der neue Weg*, 22.04.1911, S. 433.

356 Erich Schlaikjer, „Gegenwart und Zukunft der deutschen Schaubühne [1912]", in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 361–393, hier S. 370.

Der Schriftsteller und Kritiker Franz Ferdinand Baumgarten richtete 1920 eine Streitschrift gegen Max Reinhardt beziehungsweise dessen Theaterarbeiten im ehemaligen Markthallenzirkus. Dem Theaterreformer gehe es nicht um „geistige Leistung", er arbeite vielmehr mit „technische[n] Wundermittel[n]" und anderem „Zauber", worunter Baumgarten auch die Wirkung weiblicher Künstler:innen auf das männliche Publikum verstand. Dabei handle es sich letztlich um Anleihen aus dem Zirkus, um „ein[en] altbewährte[n] Zirkus- und Tingeltangeltrick."[357] In dieser Schrift mit dem Titel *Zirkus Reinhardt* polemisierte der Autor also in erster Linie gegen die Theaterkonzeptionen Reinhardts und unterstellte diesem nichts Geringeres als „Kunstzertrümmerung" sowie die Vernichtung des Dramas. An dieser Entwicklung seien aber nicht nur Reinhardt selbst, sondern auch die ehemalige Zirkusspielstätte, also Gebäude und Bühnenraum, Schuld.[358] Der Zirkusraum, das heißt die Arena, verhinderte laut Baumgarten die Produktion von Kunst. Inszenierungen in einem Zirkus wurden dem Autor zufolge dadurch entwertet, dass die rund um die Manege platzierten Zuschauer:innen statt der ganzen Bühne immer nur einzelne Ausschnitte sehen konnten. Für Baumgarten galt also ausschließlich das Bildhafte der Guckkasten-Inszenierungen, nicht aber die Dreidimensionalität von Zirkusaufführungen als Kunst. Sein Urteil lässt keinerlei Raum für Zwischentöne: „Der Zirkus ist das Gegenteil des Theaters. Der Zirkus ist der undramatische Raum."[359]

Der preußische Leutnant Adolf Graf von Westarp unterschied in der Schrift *Der Verfall der deutschen Bühne, Ein Mahnwort an alle, die es angeht* aus dem Jahr 1892 Theaterformen, die trotz Nutzung einer (Guckkasten-)Bühne mit Kunst nichts zu tun hätten, von ‚echtem' Theater:

> Es giebt eine Menge von Schaustellungen, auch solche in dramatischem Gewande, an welche niemand einen künstlerischen Maßstab legen wird, – Erzeugnisse vom Tage und für den Tag, für eine flüchtige Stunde, die mit anderen Vergnügungen des modernen Kulturmenschen, mit Gastmählern und Bällen, Wettrennen, Circus und Taschenspielerstücken auf einer Stufe stehen, ja oft genug noch erheblich niedriger. Sie brauchen die Bühne als räumliches Mittel der Darstellung, im übrigen haben sie mit den Brettern, die die Welt bedeuten, […] nichts gemein.[360]

357 Franz Ferdinand Baumgarten, *Zirkus Reinhardt*. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner, 1920, S. 51 f.

358 Baumgarten, *Zirkus Reinhardt*, S. 88.

359 Baumgarten, *Zirkus Reinhardt*, S. 21.

360 Zit. n. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 73, FN 27.

Zahlreich waren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch Publikationen, die über die Missstände des ‚echten' (deutschen) Theaters klagten.[361] Der Berliner Zeitungsverleger August Scherl stimmte 1898 in dieses Lamento ein: Berlin habe kein Theaterpublikum mehr, denn unter letzterem

> möchte ich eine für die dramatische Kunst warm und lebhaft sich interessierende Einwohnerschaft verstanden wissen […]. Gewiß tragen die Repertoir- und künstlerischen Verhältnisse unserer Bühnen einen großen Theil der Schuld an dem herrschenden Zustande, ein ebenso großer Theil ist indessen anderswo zu suchen. Eine Anzahl verschiedener Umstände wirkt zusammen, die dem weitaus größten Theil unserer Bevölkerung den Besuch der sogenannten ‚besseren' Theater unmöglich oder doch so unerfreulich macht, daß man es vorzieht daheim zu bleiben oder den Abend beim Bier zu verbringen oder endlich die Spezialitäten- und solche Theater aufzusuchen, die mit wahrer Kunst nichts zu thun haben.[362]

Ein Beitrag der *Berliner Börsen-Zeitung* aus dem Jahr 1880 sah wiederum nur „die echte, wahre, reine Kunst" geeignet, um das kurz bevorstehende Osterfest zu begehen. Besonders passend aus dem Bereich der Dramatik sei daher eine Inszenierung von Goethes *Faust*. Die aktuelle dramatische Kunst hingegen biete keine geeigneten Werke und überhaupt sei es verwerflich,

> daß sich die dramatische Kunst durch eigene Schuld von der Concurrenz mit den Circuskünsten, d. h. den Schaustellungen […] nicht ganz ferngehalten hat. Es wäre eine schlechte Osterfreude, wenn es wahr wäre, was Pessimisten behaupten: das Artistenthum habe sich gehoben, das Künstlerthum sich aber in seiner Gesammtheit erniedrigt.[363]

Nicht nur die Annäherungen des Zirkus an die vermeintlich ‚besseren' oder ‚wahren' Kunstformen wurden missbilligt, auch der Eingang zirzensischer Künste in Inszenierungen auf Literaturtheater-Bühnen. Besonders bekannt ist in diesem Zusammenhang der Breslauer Theaterskandal, den Karl von Holtei 1823 mitverursachte. Er wollte die gastierenden Künstler:innen der Gruppe von Jacques Tourniaire für eine Pantomime am Breslauer Theater engagieren. Die Schauspieler:innen weigerten sich jedoch, mit den Zirkuskünstler:innen

---

361 Neun solche Schriften wurden von Peter W. Marx und Stefanie Watzka versammelt und herausgegeben (vgl. Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*. Tübingen: Francke, 2009).

362 August Scherl, „Berlin hat kein Theaterpublikum! Vorschläge zur Bereitung der Missstände unseres Theaterwesens [1898]", in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 275–308, S. 276 f.

363 *Berliner Börsen-Zeitung*, 28.03.1880, S. 6.

zusammenzuarbeiten, was zu anhaltenden Polemiken und schließlich zu Holteis Entlassung führte.[364] Über eine Vorstellung im Kölner Schauspielhaus im Jahr 1830 ist wiederum überliefert, dass für die Inszenierung eines Schiller-Stücks Kunstreiter:innen aus dem Umfeld des Zirkusdirektors Baptiste Loisset engagiert wurden. Da der Auftritt der Kunstreiter:innen nach Ansicht von Kritiker:innen jedoch weit über die herkömmliche Nutzung von Pferden in Schauspielen hinausging, wurde die Theaterleitung gerügt.[365]

Hinsichtlich der Situation in der Deutschschweiz nennt Stefan Koslowski mehrere Aufführungen am Basler Stadttheater in den 1860er Jahren, bei denen Kunstreiter:innen mit ihren Pferden in die dramatische Handlung eingebunden wurden, wofür das Theater von Seiten der Presse verspottet wurde. Dies war der Theaterleitung sehr unangenehm, da sie (zumindest auf diskursiver Ebene) eigentlich darum bemüht war, jedwede Verbindung von Schauspiel und Zirkus zu vermeiden.[366]

In einer Ausgabe der Artistik-Fachzeitschrift *Das Programm* aus dem Jahr 1912 war unter der Überschrift „Auftreten von Artisten an Schauspielbühnen" vom Debüt des Artisten Sylvester Schäffer am Neuen Schauspielhaus in Berlin zu lesen. In dem kurzen Beitrag formulierte die Redaktion die Hoffnung, „daß sich bald auch andere Direktionen dazu entschließen möchten, ‚salonfähige' Varietékünstler auf ihren Bühnen auftreten zu lassen", denn schließlich stehe das Publikum „dem Auftreten von Artisten im Rahmen einer dramatischen Handlung" offen gegenüber.[367] Zugleich beklagte etwa der Zirkushistoriograf Joseph Halperson in seiner 1914 verfassten Schrift das Mitwirken von „richtigen Schauspielern" bei Circus Schumann in Berlin um 1900:

> Dabei ist als merkwürdige Tatsache zu verzeichnen, daß gerade einer der größten Pferdemänner des Zirkus, Albert Schumann, es war, der als erster in Berlin richtige Schauspieler in die Manege gebracht hat! […] Durch die Invasion der Schauspieler ist – darüber kommt man nun einmal nicht hinweg – der Manege ein wesensfremdes Element zugeführt worden, und es kam, genau genommen, einer Bankrotterklärung der spezifischen Manegenkünste gleich, wenn man auf die Mithilfe der Thespisjünger, die vordem, wie man weiß, stets ein wenig verächtlich auf die Zirkusmenschheit herabzublicken gewillt waren, nicht mehr verzichten zu können glaubte.[368]

364 Vgl. Peter, *Geschichte*, S. 31 f.
365 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 2, S. 64.
366 Vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 186–189.
367 *Das Programm*, 21.07.1912, o. S.
368 Halperson, *Buch vom Zirkus*, S. 123 f.

Halperson wies also auf die gängige Überheblichkeit der Schauspieler:innen beziehungsweise der Welt des Literaturtheaters gegenüber der „Zirkusmenschheit“ hin – Zirkus und Schauspiel waren auch seiner Auffassung nach „wesensfremd“.

Es finden sich Belege dafür, dass die Zirkusgesellschaften Busch und Schumann um 1900 Schauspieler:innen für ihre Pantomimen engagierten. In der *Nibelungen*-Inszenierung bei Circus Busch wirkten 1921 beispielsweise „Amanda Lindner, Ehrenmitglied des Staatstheaters, und Konrad Gebhardt vom Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg“ mit.[369] Der Zirkusdirektor Albert Schumann merkte in seinem Brief vom 7. Februar 1913 an die Berliner Theaterpolizei an, dass Circus Renz bereits seit Mitte der 1880er Jahre „erstklassige choreographische und schauspielerische Kräfte engagiert hat, wie dies z. B. bei den ‚Lustigen Heidelbergern‘ der Fall gewesen ist. Einzelne dieser Kräfte, wie z. B. Godlewsky, haben dann sogar ihren Weg vom Circus direkt in die Wiener Hofoper gemacht.“[370]

Die Aufführungspraxis der Zirkuspantomimen bedeutete nicht nur eine ästhetische Annäherung von Zirkus und Literaturtheater sowie Oper, sondern sie führte auch zu einer verstärkten Mobilität von Akteur:innen wie Tänzer:innen, Ballettmeister:innen, aber eben auch Schauspieler:innen, die sich über Gattungsgrenzen und gesellschaftliche Bewertungen hinweg zwischen den verschiedenen Formaten und Bühnen bewegten. In anderen Worten: In der Praxis waren die allgemein bekannten und von Theatertheoretiker:innen verteidigten Grenzen zwischen Schauspiel, Oper und Ballett auf der einen und Zirkus auf der anderen Seite relativ durchlässig. In der spärlichen deutschsprachigen Forschung zu Zirkuspantomimen herrscht bisher jedoch die Annahme vor, dass sich die Aufführungspraxis der deutschen beziehungsweise Berliner Zirkusse ab Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend ‚theatralisiert‘

---

369 Circus Busch an die Berliner Theaterpolizei vom 8. November 1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1561, Landesarchiv Berlin; vgl. auch Schaaff, *Buschens*, S. 27. Auch für andere Länder existieren Belege für eine derartige Mobilität zwischen den Genres. In Paris trat etwa der bekannte Schauspieler Frédérick Lemaître im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sowohl beim Cirque Olympique als auch auf diversen anderen Theaterbühnen auf (vgl. Gaston Baty, „La Légende de Robert Macaire“, in: *Hommes et Mondes* 2.9 (1947), S. 668–680). Mimi Colligan untersucht in ihrer Studie die Karrieren des Künstler:innenpaars Rose Edouin Bryer (1845–1925) und George Benjamin William Lewis (1818–1906), die sowohl im Zirkus als auch auf den Bühnen des Literaturtheaters auftraten (vgl. Mimi Colligan, *Circus and Stage: The Theatrical Adventures of Rose Edouin and G. B. W. Lewis*. Melbourne: Monash University Publishing, 2013).

370 Albert Schumann an die Berliner Theaterpolizei vom 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

hätte und davor ganz klare Grenzen zwischen sogenannten zirzensischen und theatralen Aufführungsformaten bestanden hätten.

1.5 Zirkus und Theater kollidieren

Aus heutiger Perspektive ist es naheliegend, Zirkus und ‚Theater' als disparate Formen der darstellenden Kunst wahrzunehmen: Unter Zirkus wird gemeinhin ein Aufführungsformat verstanden, das aus Tierdressur-, Akrobatik- und Clownsdarbietungen besteht, die durch eine Nummerndramaturgie verbunden sind.[371] Zweifellos waren Reitkunst und Akrobatik charakteristisch für zirzensische Darbietungen. Doch bildeten die inhaltlich vielseitigen, narrativen Pantomimen wie gesehen ebenfalls einen festen Bestandteil der Aufführungspraxis. Für Patrick Désile sind diese Zirkuspantomimen im Grunde nichts anderes als Theaterstücke.[372] Mit den Pantomimen kam der Zirkus dem, was gemeinhin unter Theater verstanden wurde und wird, nahe – *zu* nahe für das Verständnis vieler Zirkushistoriograf:innen und Literaturtheater-Verfechter:innen um 1900 wie auch für das mancher gegenwärtiger Theaterwissenschaftler:innen.

1.5.1 *„Theatralisierung" von Zirkus im ausgehenden 19. Jahrhundert?*

Die dürftige zirkushistoriografische Forschungsliteratur im deutschsprachigen Raum, die vor allem aus den Federn der Zirkusexpert:innen Dietmar und Gisela Winkler stammt, stellt das dominante Konzept vom Bildungs- und Literaturtheater als *dem* Theater nicht infrage. Denn immer wieder wird in den entsprechen Publikationen beschrieben, die Zirkuspraxis habe sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch die Inszenierung von Pantomimen ‚theatralisiert', das heißt, *der* Zirkus habe sich *dem* Theater angenähert. Unter dem Lemma ‚Zirkus' im *Handbuch Populäre Kultur* beschreibt Dietmar Winkler bezüglich der Zirkuspantomimen etwa eine „Theatralisierung" der deutschen Zirkusprogramme im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert.[373] Auch in seiner und Ernst Günthers *Zirkusgeschichte* (1986) ist hinsichtlich des Pariser Cirque Olympique von einem „Theaterzirkus" die Rede.[374] Dieser Zirkus hätte

371 Dies gilt vor allem für den sogenannten klassischen oder traditionellen Zirkus, dahingegen grenzt sich die Bewegung des sogenannten neuen oder zeitgenössischen Zirkus von den Nummernformaten ab.

372 Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*, S. 2.

373 Vgl. D. Winkler, *Zirkus*, S. 527.

374 Ernst Günther / Dietmar Winkler, *Zirkusgeschichte, Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus*. Berlin: Henschel, 1986, S. 36.

sich „immer mehr von seinem Spezifikum [entfernt]“, da es bei dem Pariser Unternehmen zu einer „Überbetonung der Theaterelemente“ gekommen sei.[375] Und in einer Publikation von Gisela Winkler über Circus Busch ist zu lesen:

> Die Theatralisierung war […] immer nur eine Variante des Manegenschauspiels, daneben gab es weiterhin Zirkuspantomimen, die sich vorwiegend auf Massenszenen, Ballette, üppige Ausstattung, technische Effekte und vor allem die Mitwirkung von Tieren stützten. […] Im Circus Busch hielten Dialoge erst relativ spät Einzug. Der Zirkus war bekannt für große Manegenschauspiele, die fast in jeder Vorstellung nach dem artistischen Nummernteil die zweite Programmhälfte bildeten.[376]

Die Autorin unterscheidet hier zwischen Zirkuspantomimen und Manegenschauspielen. Dabei assoziiert sie letztere, insbesondere aufgrund von gesprochenem Text, mit dem Begriff ‚Theatralisierung‘.[377]

In denjenigen Bereichen der Theaterwissenschaft, in denen der Zirkus nicht als eine Theaterform unter anderen angesehen wird, existiert die Vorstellung einer Theatralisierung des Zirkus im Laufe der Zeit ebenfalls bis heute. So schreibt die Theater- und Medienwissenschaftlerin Nic Leonhardt in ihrer 2007 publizierten Dissertation, dass der deutsche Zirkus in den letzten zehn Jahren des 19. Jahrhunderts „auch […] Theater aufführt[e]“.[378] Circus Renz präsentierte ihr zufolge „zu dieser Zeit nicht nur circensische Darbietungen. Vielmehr werden dort auch Völkerschauen, aufwendige Ausstattungsstücke und -pantomimen […] zur Aufführung gebracht“.[379] So „verwischen“ ihrer Auffassung nach die bis Ende der 1870er Jahren „gültigen institutionellen Grenzziehungen zwischen Zirkus und Theater.“[380] Zur Untermauerung ihrer Argumentation greift Leonhardt auf eine Publikation aus der Germanistik von 1976 zurück, in der bezüglich der Zunahme von Spielstätten nach 1869 und deren Konkurrenz untereinander zu lesen ist, dass zur sogenannten Theaterinflation

---

375 Ebd.

376 G. Winkler, *Circus Busch*, S. 47.

377 Wie gesehen waren auch Zirkuspantomimen aber nicht *per se* stumm. Vielmehr lag ihr Fokus im Vergleich zum Literaturtheater nicht vornehmlich auf der Inszenierung von Dialogen, was wiederum von Gesetzes wegen für die Zirkusse auch gar nicht immer erlaubt war (vgl. Bratton, *What Is a Play*, S. 251; David Pickering, *Encyclopedia of Pantomime*. Andover: Gale Research International, 1993, S. 63).

378 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 279.

379 Ebd.

380 Leonhardt, *Metropole*, S. 141.

> der soziale Aufstieg von bisher theaterfremden Vergnügungsunternehmungen [dazu kommt], die ihre Darbietungen nun zum theatralischen Genre hochstilisieren. Zirkus, Café chantant, Tingeltangel, Varieté und Singspielhalle sind die Organisationsformen, die nun theaterfähig werden […]. Der Zirkus befriedigt durch Pflege von Pantomime, Ballett und Schaustellung in prunkvoller Ausstattung auf sozial niedriger Ebene die gleichen Bedürfnisse wie die Oper bei Adel und gehobenem Bürgertum.[381]

In dieser Passage finden sich die oben besprochenen Argumentationen und Narrative von Theaterkritiker:innen und Publizist:innen wieder, die um 1900 Theaterformen jenseits des literarischen Bildungstheaters und der Oper als kunstlos und niedrig diffamierten. Die zitierten Formulierungen sind meiner Ansicht nach tendenziös. Zugleich illustrieren sie eindrücklich, wie hartnäckig sich bestimmte Vorstellungen von ‚hoher' und ‚niedriger' Kunst halten und weitertragen.[382]

Ausgehend von den angeführten Zirkusexpert:innen und Wissenschaftler:innen muss aber dennoch die Frage gestellt und überprüft werden, ob sich der Zirkus im deutschsprachigen Raum tatsächlich erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an die Ästhetiken des Literaturtheaters annäherte. Die Antwort findet sich (wie so oft) in der Praxis.

Wirft man nämlich einen näheren Blick auf die überlieferten Anschlag- und Programmzettel der um 1800 international tourenden Zirkusgesellschaften, dann ist nicht zu übersehen, dass narrative Formate bereits damals einen festen Bestandteil der zirzensischen Aufführungspraxis darstellten. So wurde etwa auf einem Anschlagzettel des englischen Powell's Circus Royal, mit dem dieser seinen Auftritt im Januar 1822 in Greenwich südöstlich von London bekannt machte, als Abschlussakt „an entire new Ballet of Action, on three tight ropes *Lubin and Annette or The Wandering Pedlar*" angekündigt. Während des Aufbaus der drei Seile spielte das Orchester die „celebrated Ouverture to *Fra Diavolo*".[383] Die mit „Lubin and Annette" betitelten Szenen auf den drei Seilen dürften auf eine französische Legende des 18. Jahrhunderts zurückgehen, die vor allem durch die Erzählung *Annette et Lubin* von Jean-François

---

381 Max Bucher u. a. (Hg.), *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Bd 1. Stuttgart: Metzler, 1976, S. 147.

382 Von einem weniger hierarchischen, aber dennoch von klaren Institutions- und Gattungsgrenzen geprägten Verständnis zeugen auch die Formulierungen Katalin Tellers. In Bezug auf die Zirkuspantomimen von Circus Busch um 1900 ist bei ihr etwa zu lesen, die Zirkusdirektionen seien im Hinblick auf die Konkurrenz darum bemüht gewesen, „theateraffine und somit prestigeträchtigere Inszenierungsformen in den Zirkus zu verpflanzen" (Teller, *Kulturpolitischer Raum*, S. 122).

383 Vgl. Markschiess-van Trix / Nowak, *Artisten- und Zirkus-Plakate*, Abbildung Nr. 26.

Marmontel beziehungsweise durch ihre Inszenierung als Komische Oper 1762 in Paris bekannt wurde.[384] Bei *Fra Diavolo* handelte es sich nicht um die Ouvertüre der noch heute bekannten Oper von Daniel-François-Esprit Auber – diese wurde erst 1830 uraufgeführt. Es könnte jedoch die Ouvertüre der Inszenierung *Fra Diavolo, chef des brigands dans les Alpes* gewesen sein, die 1808 im Pariser Cirque Olympique Premiere feierte. Verfasser des Librettos war Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie, ein bekannter französischer Dramatiker und ab 1797 auch Hausautor am Cirque Olympique. Vorläuferin dieser Adaption war wiederum die Oper *La caverne* (1790), die ihrerseits auf Episoden aus dem Roman *Histoire de Gil Blas de Santillane* des französischen Dramatikers Alain-René Lesage beruhte.[385] Inszenierungen des *Fra Diavolo*-Stoffs waren in vielen Zirkusprogrammen des 19. Jahrhunderts vorzufinden. Die reale Person Fra Diavolo soll in Süditalien als Anführer einer räuberischen Bande gegen die französischen Eroberer gekämpft haben, bis er 1806 von den napoleonischen Streitkräften gefangen genommen und gehenkt wurde.

Dieser Rückblick verdeutlicht, dass narrative Inszenierungen wie jene von Powell's Circus Royal einen festen Bestandteil der Aufführungspraxis der Londoner und Pariser Zirkusgesellschaften um 1800 bildeten. Auch Bratton betont: „Story-telling and dramatic illusion were deeply ingrained in much circus performance, and took many creative, rapidly moving forms."[386] Anhand des Aufführungsprogramms von Circus Powell's Circus Royal lässt sich gut nachvollziehen, dass die Zirkusgesellschaften aktuelle Themen und Stoffe mit großer Geschwindigkeit aufgriffen und in ihre Programme integrierten. Ihre narrativen Darbietungen zeichneten sich wie gesehen durch transmediale Referenzen und Überlagerungen aus. Diese gattungsübergreifende Mobilität von Stoffen wie auch von Akteur:innen und Zuschauer:innen um 1800 beschreibt die britische Theaterhistorikerin Jane Moody in ihrer Studie als „distinctive feature" der sogenannten *illegitimen* Theaterkultur, wozu für den britischen Kontext auch der Zirkus zu zählen ist.[387]

Stoffe wie *Fra Diavolo* zirkulierten jedoch nicht nur transmedial, sondern mit den Zirkusgesellschaften auch in besonderem Maße über Sprachgrenzen hinweg, etwa in den deutschsprachigen Raum hinein. So hatte beispielsweise

---

384 Vgl. Justine Favart / Jean-François Marmotel, *Annette et Lubin, comédie en 1 acte et en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles*. Paris: Duchesne, 1762.

385 Vgl. Rudolf Kloiber (Hg.), *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter, [13]2011, S. 15. Für eine vertiefte Untersuchung zum Theaterschaffen von Alain-René Lesage vgl. Martina Groß, *Querelle, Begräbnis, Wiederkehr. Alain-René Lesage, der Markt und das Theater*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016.

386 Bratton, *What Is a Play*, S. 255.

387 Vgl. Moody, *Illegitimate*, S. 5 f.

die französische Truppe von Jacques Tourniaire 1821 *Fra Diavolo, oder: Der große Räuber in Calabrien* auf ihrer Tournee in den deutschen Ländern im Repertoire.[388] Joseph Halpersons Monografie zur deutschen Zirkusgeschichte ist diesbezüglich zu entnehmen, dass die vom deutschen Zirkusunternehmer Rudolf Brilloff in den 1830er Jahren engagierten Artist:innen die Pantomime *Fra Diavolo* präsentierten.[389] Und auch bei Circus Renz in Berlin war *Fra Diavolo* ab 1847 zu sehen.[390]

Vermutlich noch beliebter als Vorlage war im 19. Jahrhundert *Mazeppa*. Die französische Zirkushistorikerin Caroline Hodak bezeichnet diesen Stoff gar als „emblème des circulations culturelles".[391] Die historische Figur Mazeppa (1639–1709) erlangte 1819 in Form einer lyrischen Bearbeitung durch Lord Byron Bekanntheit, wurde ab 1823 auf Zirkusbühnen szenisch adaptiert und 1828 von Victor Hugo in einem Gedicht behandelt, bevor Franz Liszt sie symphonisch vertonte. Die Figur befindet sich zudem auf vielen ikonografischen Darstellungen. Im Jahr 1825 wurde *Mazeppa, ou le Cheval Tartare*, wiederum basierend auf einem Libretto von Cuvelier de Trie, im Cirque Olympique als Mimodrama in drei Akten aufgeführt. Sechs Jahre später hatte dann auch London eine Zirkusversion von *Mazeppa*. Im Repertoire von Astley's Amphitheatre sollte *Mazeppa* gar zu einer der langlebigsten Inszenierungen überhaupt werden. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung erfuhr das Stück ebendort in den 1860er Jahren abermals Erfolg, aufgrund der ersten (überlieferten) Verkörperung Mazeppas durch eine Reiterin: die Schauspielerin Adah Isaacs Menken.[392]

Im deutschsprachigen Raum wiederum gastierte 1841 laut einem Anschlagzettel die Compagnie Bava-Dumos mit *Mazeppa*, einer „große[n] Pantomime

388 Vgl. Stephan Oettermann, *Ankündigungs-Zettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergleichen*, Bd. 5: *Register und Katalog*, Wiesbaden: Gerolzhofen Spiegel, 1993, S. 1329. Die Mitglieder der Gesellschaft von Tourniaire beabsichtige Karl von Holtei 1823 am Breslauer Theater für die Inszenierung einer Pantomime zu engagieren, womit er den bekannten Theaterskandal auslöste. In Leipzig wurde Cirque Tourniaire 1826 mit einer narrativen Inszenierung angekündigt: „Es wird eine große theatralische Pantomime auf dem doppelten Seile gegeben. Diese große Vorstellung, einzig sowohl in dem neuen Costüme, als prachtvollen Decorationen […] wird unter dem Titel: Mars und Venus auf der Insel Cythera […] ausgeführt werden" (zit. n. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 122).

389 Vgl. Halperson, *Buch vom Zirkus*, S. 100 f.

390 Vgl. Raeder, *Circus Renz*, S. 58. Der niederländische Circus Oscar Carré gastierte 1866 mit seiner *Fra Diavolo*-Adaption in Sankt Petersburg. In Russland hatten bereits Ende des 18. Jahrhunderts erste Zirkusgesellschaften Fuß gefasst (vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 15, 27–29, 151).

391 Hodak, *Théâtre équestre*, S. 330.

392 Vgl. Hodak, *Théâtre équestre*, S. 330–332.

mit Ballet […] ausgeführt von 70 Personen und 20 dressierten Pferden“, in Breslau.[393] Bei Circus Renz in Berlin trat Mazeppa 1847 als große historische Pantomime unter dem Titel *Graf Polowsky oder die Verbannung Mazeppas* in Erscheinung.[394] Und der bereits mehrfach genannte deutsche Zirkuskritiker Karl Döring hielt im Jahr 1910 fest: „Iwan Mazeppa, […] Fürst der Ukraine, wurde anno 1663 wegen eines galanten Abenteuers auf ein Pferd gebunden, das man in die Steppe jagte. Dieser historische ‚equestrische Trick‘ wurde zu einem dankbaren zirzensischen. Man mußte in den siebziger Jahren [des 19. Jahrhunderts, Anm. M. H.] im Zirkus ‚Mazeppa‘ gesehen haben.“[395]

Auch aus dem erwähnten Brief Albert Schumanns an die Polizei aus dem Jahr 1913 geht hervor, dass Mazeppa als Stoff seit Langem in der deutschsprachigen Zirkuslandschaft zirkulierte:

> Schon seit mehr als einem Jahrhundert haben die Circus-Unternehmungen pantomimistische Darstellungen gebracht, welche eine bestimmte dramatische Handlung mit den im Circus üblichen Mitteln vorführen. In dieser Beziehung gestatte ich mir darauf hinzuweisen, dass schon unsere Großeltern die bekannte Pantomime ‚Mazeppa‘ im Circus gesehen haben.[396]

Im Jahr 1919 schließlich wies Karl Döring auf den „zuweilen sich bemerkbar machenden Irrtum“ hin, dass „die Zirkus-Pantomime erst in späterer Zeit wie ein Fremdkörper dem Reiche der Manege einverleibt worden [sei].“[397]

***

Wie aus diesen Ausführungen hervorgeht, war also nicht nur das englische und das französische Publikum, sondern auch das des deutschsprachigen Raums schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mit den narrativen Darbietungen der Zirkusse vertraut. Zwar finden sich in den Akten der Berliner Theaterpolizei insbesondere ab den späten 1880er Jahren Textbücher von Pantomimen, woraus theoretisch geschlussfolgert werden könnte, dass erst ab dieser Zeit auch vermehrt Pantomimen inszeniert wurden. Die Zunahme

393 Vgl. Markschiess-van Trix / Nowak, *Artisten- und Zirkus-Plakate*, Abbildung Nr. 28.
394 Raeder, *Circus Renz*, S. 58.
395 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.
396 Schreiben von Albert Schumann an die Berliner Theaterpolizei vom 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.
397 Döring, *Zirkuspantomime einst und jetzt*, S. 225. Paradoxerweise betrachtete er Reitkunst, Akrobatik und Clownerie als „rein zircensisch“ (Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.) und Pantomimen wie auch Ballette als uneigentlich zirzensisch (vgl. ebd.).

dieser Textbücher hängt jedoch eher mit der sich verschärfenden Zensurpraxis der Berliner Theaterpolizei gegenüber den Zirkusgesellschaften zusammen.[398] Und die zeitliche Verortung dieser ‚Theatralisierung' im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dürfte vor allem mit folgenden Faktoren zu tun haben: Erst ab 1850 konnten sich Zirkusgesellschaften – auch mittels Gebäuden – fest im deutschsprachigen Raum etablieren und ihre Angebote erfreuten sich fortan wachsender Beliebtheit. Und die Konsolidierung der Zirkusse in der deutschen Kulturlandschaft fiel zudem mit der Liberalisierung der Gewerbegesetze zusammen. So wurde der Theatralisierungsdiskurs also auch von dem aus der 1869 eingeführten Gewerbefreiheit resultierenden Konkurrenzdruck beeinflusst. Kurzum: Zirkuspantomimen gehörten auch im deutschsprachigen Raum seit Beginn des 19. Jahrhunderts zur Aufführungspraxis der Zirkusse und stellten nach 1850, anders als in der einschlägigen theater- und zirkushistoriografischen Literatur behauptet, kein Novum dar.

1.5.2 *Ein exklusiver Theaterbegriff setzt sich durch*

Die Behauptung einer ‚Theatralisierung' des Zirkus hat, dies sollte bereits deutlich geworden sein, viel mit dem Konzept des Bildungs- und Literaturtheaters als *dem* Theater beziehungsweise mit einer exklusiven Vorstellung und begrifflichen Einengung von Theater zu tun. Die Sichtweise, im ausgehenden 19. Jahrhundert habe bei den deutschen Zirkussen eine ‚Theatralisierung' durch die Integration vermeintlich nicht-zirzensischer Elemente und Formate stattgefunden, wird der historischen Aufführungspraxis wie gesehen nicht gerecht. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich die im Verhältnis zum ‚Theater' jüngere Institution Zirkus nicht an den bereits etablierte(re)n, höfischen und/oder bürgerlichen Institutionen des Schauspiels und der Oper orientiert hätte. Im Gegenteil: An diese näherte sich der Zirkus als Ort der „verbürgerlichten Jahrmarktskünste" architektonisch wie auch dramaturgisch an.[399] Doch zeugt der Theatralisierungsdiskurs von einem verengten und ab dem 18. Jahrhundert dominanten, normativen Theaterbegriff. Der Terminus ‚Theatralisierung' schreibt sich somit in ein hierarchisierendes, exklusives Theaterverständnis

---

398 In einem Schreiben vom 18. Januar 1889 ordnete der Berliner Polizeipräsident an, dass die zuständigen Polizeiabteilungen Zirkusinszenierungen fortan im Vorfeld besser überprüfen sollten, „da bezüglich der Pantomimen mehrfach Unzuträglichkeiten vorgekommen sind" (Schreiben des Berliner Polizeipräsidenten, 18.01.1889, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 505, Landesarchiv Berlin). Der Polizeipräsident präzisierte, dass „pantomimische Vorstellungen auch ohne gesprochenen Text der vorherigen Genehmigung bedürfen, welche unter Ueberweisung einer eingehenden Beschreibung des Verlaufs in duplo nachzusuchen ist" (ebd.).

399 Koslowski, *Stadttheater*, S. 30.

ein, das auf dem geschriebenen Wort von Dichter:innen beruht.[400] Bis heute behaupten (Theater-)Wissenschaftler:innen, dass die Zirkusse bis 1870 „theaterfremde Vergnügungsunternehmungen“[401] gewesen seien oder dass sie im ausgehenden 19. Jahrhundert „nicht nur circensische Darbietungen“ präsentiert, sondern „auch Theater“[402] aufgeführt hätten. Dies illustriert, wie ein bestimmtes, exklusives Theaterverständnis bis in die Gegenwart unser Denken prägt – weil der Zirkus und ähnliche Theaterformen zumeist nach wie vor als theaterfern oder -fremd betrachtet werden. Insbesondere wird dem Zirkus bis heute die Möglichkeit der Narration abgesprochen, da narrative Elemente als Exklusivität des ‚Theaters‘ aufgefasst werden.[403]

Und als Gegenstück: auch ein exklusiver Zirkusbegriff

Doch nicht nur die Theaterverfechter:innen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sahen Zirkus und ‚Theater‘ als disparate, klar abgegrenzte Theaterformen beziehungsweise die Inszenierung von Zirkuspantomimen als ‚Theatralisierung‘ des Zirkus. Bereits frühe Zirkustheoretiker wie Signor

400 In umgekehrter Weise schreibt die Filmwissenschaftlerin in ihrer spannenden Studie über russische Theatermacher:innen der 1920er Jahre dem Theater eine Zirzensierung zu (vgl. Oksana Bulgakowa, *FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*. Berlin: PotemkinPress, 1996).

401 Bucher u. a., *Realismus*, S. 147.

402 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 279.

403 Die Frage nach Narration und sogenannter Hochkultur oder Unterhaltung ist ohnehin interessant: Der Kulturhistoriker und Filmwissenschaftler Tom Gunning bspw. führt in seinem breit rezipierten Aufsatz zum „cinema of attractions“ die Entwicklung des Kinos auf die Raum- und Zeiterfahrungen der Moderne sowie die sich etablierende moderne visuelle Kultur zurück und stellt sie narrativen kulturellen Artefakten beziehungsweise dem *storytelling* entgegen (vgl. Tom Gunning, „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 381–388; vgl. auch André Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, übers. von Timothy Barnard. Urbana: University of Illinois Press, 2011). Im Anschluss an einen Artikel des Filmwissenschaftlers James Fiumara (2016) sowie vor dem Hintergrund meiner hiesigen Ausführungen zur Zirkuspraxis um 1900 müsste jedoch kritisch hinterfragt und weiter erforscht werden, inwiefern die sogenannte Kultur der Attraktionen um 1900 nicht eben doch auch vom Erzählen von Geschichten geprägt war – wenngleich es sich dabei vielleicht eher um Formen des Erzählens handelte, die nicht den klassischen bzw. als ‚höher‘ bewerteten Erzählungen und Erzählweisen entsprachen (vgl. James Fiumara, „Electrocuting an Elephant at Coney Island: Attraction, Story, and the Curious Spectator“, in: *Film History* 28.1 (2016), S. 43–70). Der Begriff „culture of attraction“ stammt aus einem Aufsatz des Kunstwissenschaftlers Martyn Jolly (vgl. Martyn Jolly, „‚Attractive novelties.‘ Spectacular Innovation and the Making of a New Kind of Audience within Colonial Modernity“, in: Anna-Sophie Jürgens / Mirjam Hildbrand (Hg.), *Circus and the Avant-Gardes. History, Imaginary, Innovation*, London u. New York: Routledge, 2022, S. 93–117).

Saltarino (bürgerlich: Hermann Otto), Signor Domino, Joseph Halperson und Jewgeni Kusnezow schrieben sich in diesen Diskurs ein. Erstgenannter, ein deutscher Artist und Autor betrachtete die Aufführung von Pantomimen beispielsweise als Ursache für den Verfall des (deutschen) Zirkus. In seinem 1895 erschienenen *Artistenlexikon* schrieb er in Bezug auf Circus Renz, dessen „künstlerische Decadence" habe mit der Aufführung von Ausstattungspantomimen zu tun.[404] Denn „[e]questrisches Gebiet und circensische Kunst traten in dem Institut in den Hintergrund, die Dressur […] blieb ganz zurück und das fremde Element blosser Pracht- und Ausstattungspantomimen […] wurde cultiviert und immer weiter ausgebildet […]".[405] Bereits 1888 hatte Signor Domino im gleichen Zusammenhang geschrieben:

> Circus Renz hat sich neuerdings leider – sicherlich zum Bedauern des eigentlichen Cirkusfreundes – von der gymnastischen Kunst mehr entfernt und verlegt seinen Schwerpunkt in jene Prachtpantomimen, die ein Gebiet sind, das eigentlich vielmehr dem Ausstattungstheater angehört und eine Richtung bilden, welche sich unserer Ueberzeugung nach in der Arena nicht dauernd behaupten wird.[406]

Demgegenüber vertrat Signor Saltarino die Meinung, Zirkuspantomimen als das dem Zirkus vermeintlich „fremde Element" könnten dem „wirklichen Theater immer nur unvollkommen" hinterherhinken.[407] Die Zirkusgesellschaften führten seiner Auffassung nach „theatralische Schaustücke ohne Theater, ohne die scenischen Hülfsmittel und die nothwendige optische Staffage" auf.[408] Der Autor fügte sich also mit seiner Gegenüberstellung von „wirklichem" und „unvollkommenem" Theater fraglos in den dominanten Diskurs seiner Zeit ein.

Karl Döring, der sich in mehreren Artikeln im *Programm* mit Zirkuspantomimen beschäftigte, sah diese zwar – rückblickend auf die Programme von Circus Renz Mitte des 19. Jahrhunderts – als festen Bestandteil der zeitgenössischen Aufführungspraxis an. Dennoch unterschied er sie vom vermeintlich reinen oder „eigentlichen zirzensischen" Nummernprogramm, das sich präsentiere „in Freiheitsdressuren von Pferden, in haute école, in Dressur von Elefanten, Löwen, Tigern, Seelöwen usw., in kühnen Parforce-Ritten und anmutiger Stehendreiterei, in Akrobatik und Clown-Komik".[409] Doch sei „[b]eim Großstadtpublikum, wenigstens bei seinem weitaus größten Teile," inzwischen „der Geschmack an den eigentlichen zircensischen und equestrischen Künsten in

404 Signor Saltarino, *Artisten-Lexikon*, S. 170.
405 Ebd.
406 Signor Domino, *Cirkus*, S. 70.
407 Signor Domino, *Cirkus*, S. 171.
408 Ebd.
409 Döring, *Zirkus-Pantomimen*, o. S.

den Hintergrund gedrängt" worden: „Es will die moderne technische Prunkpantomime."[410] Auch der Kritiker und Journalist Viktor Happrich hielt im Jahr 1913 im *Artist* bezüglich der zeitgenössischen Zirkusprogramme fest, dass sich diese nun zwischen Zirkus, Varieté und Theater bewegten, „[d]ie Pantomime nämlich hat sich an das Theater angelehnt".[411] Damit sei neuerdings eine Aufführungspraxis entstanden, in der „nicht ein Pferdehuf die Manege berührt und große und kleine Schauspieler das Wort führen."[412] Laut Happrich sei dies „[v]om Standpunkte des alten Circusfreundes […] natürlich zu bedauern".[413] Verantwortlich für diese Veränderung machte der Autor den „neue[n] seltsame[n] Geschmack der Menge und die Unmöglichkeit, richtige erstklassige Circusakte in gebührender Anzahl engagieren zu können, da sie nur noch in wenigen Exemplaren existieren".[414]

Der russische Zirkushistoriker Jewgeni Kusnezow wiederum schrieb 1931 bezüglich der Aufführungspraxis des Pariser Cirque Olympique zu Beginn des 19. Jahrhunderts, dass „[d]er steigende Einfluß des Theaters […] dazu führte, daß die Manege dem Zirkus nicht mehr genügte."[415] Er betrachtete außerdem diejenigen Zirkusspielstätten als „Theaterzirkusse", in denen sowohl eine Manege als auch eine Tiefenbühne existierten.[416] Für ihn waren es also im Vergleich zu Signor Saltarino nicht primär szenische Ausstattung und Optik, sondern vielmehr das Vorhandensein einer (Guckkasten-)Bühne, das den Zirkus angeblich eindeutig vom Theater unterschied.[417] Der „echte Zirkus" sei laut Kusnezow durch die Inszenierung von Pantomimen in der Arena und auf der Bühne „immer mehr in den Hintergrund gedrängt" worden.[418] Schlimmer noch:

> Die Feerien mit Verwandlungen führten den Zirkus endgültig in eine Sackgasse, sie waren reines Theater. Danach blieb nur noch die Abschaffung der Manege. Das gesamte Repertoire des Theaterzirkus bestand jetzt aus Ausstattungspantomimen, gewöhnlichen Sprechaufführungen, märchenhaften Ballettfeerien und sogar aus gängigen Komödien.[419]

410 Ebd.
411 Zit. n. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 46 f.; *Der Artist*, 09.11.1913, o. S.
412 Ebd.
413 Ebd.
414 Ebd.
415 Kusnezow, *Zirkus*, S. 24.
416 Kusnezow, *Zirkus*, S. 53.
417 Der Cirque Olympique war laut Kusnezow der erste Zirkus mit einer Bühne (vgl. Kusnezow, *Zirkus*, S. 25). Dies ist historisch jedoch nicht korrekt.
418 Kusnezow, *Zirkus*, S. 58.
419 Kusnezow, *Zirkus*, S. 61.

Schuld an dieser vermeintlichen „Degeneration“ waren Kusnezow zufolge das „Amüsement im Dienste der bürgerlichen Ideologie“[420] beziehungsweise der Einfluss des „fortschreitende[n] Zerfalls der bürgerlichen Kultur und Kunst“,[421] die „bis hin zu völliger Aufgabe der zirzensischen Spezifika“[422] führten. Kusnezow hatte darüber hinaus eine klar hierarchisierte Vorstellung der verschiedenen Theaterformen. Dies wird beispielsweise in einer Formulierung deutlich, mit der er den Zirkus von Schaustellungen auf Messen und Märkten abgrenzte: „Stiegen wir weiter hinab, so kämen wir zu den Buden […] und das hat mit Zirkus nichts zu tun.“[423] Vom Zirkus ausgehend sei die nächst „höhere Stufe der Darstellungskunst“ das Schauspiel.[424]

Die Zirkustheoretiker:innen der Zeit um 1900 bewerteten die Zirkuspantomimen, wie diese Beispiele illustrieren, vielfach negativ.[425] Sie kritisierten sie insbesondere „wegen ihres narrativen Aufbaus, ihrer Ignoranz gegenüber Genregrenzen und/oder ideologischer Aufladung“,[426] oder sie ignorierten und verachteten sie, weil es sich dabei angeblich um einen „cirque impur“[427] handle.[428]

Ist Pantomime bloß stummes Mimen- und Gestenspiel?

Nicht nur die Schriften von Theaterverfechter:innen, Zirkusexpert:innen und Theaterwissenschaftler:innen prägten und prägen die Vorstellung der Zirkuspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – auch der Begriff ‚Zirkus*pantomime*‘ selbst verstellt den Blick auf die ihm zugrundeliegende Praxis. Denn unter Pantomimen wurden und werden im öffentlichen wie auch im fachspezifischen Diskurs stumme gestische und mimische Darstellungen verstanden. Die Bezeichnung wurde im Laufe der Zeit für verschiedene Aufführungsformate verwendet, wobei der römische Pantomismus bis heute

420 Kusnezow, *Zirkus*, S. 150.
421 Kusnezow, *Zirkus*, S. 157.
422 Kusnezow, *Zirkus*, S. 160.
423 Kusnezow, *Zirkus*, S. 29.
424 Kusnezow, *Zirkus*, S. 58.
425 Vgl. auch Peter, *Zirkus*, S. 34. Birgit Peter analysiert in ihrer Studie die Schriften der ersten deutschsprachigen Zirkushistoriografen in der Zeit um 1900.
426 Teller, *Kulturpolitischer Raum*, S. 122.
427 Désile, *Opéra de l’œil*, S. 13.
428 Die deutsche Übersetzung des Grundlagenwerks von Jewgeni Kusnezow (1931), die 1970 in der DDR publiziert wurde, weist zudem Übersetzungsfehler und nicht markierte Ergänzungen auf. Die Übersetzung prägte den zirkushistoriografischen Diskurs des deutschsprachigen Raums maßgeblich – insbesondere die Formel „Zirkus ist eine Einheit der Vielfalt“ (Kusnezow, *Zirkus*, S. 7). Diese Formulierung stammt laut Katalin Teller jedoch aus der Feder der Übersetzerin und ist im russischen Original so nicht zu finden (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 55).

als begrifflicher Bezugspunkt dient. Im Französischen wandelte sich die Bedeutung des Begriffs vom 16. zum 17. Jahrhundert vom allgemeineren körperlichen Imitieren hin zu einer Bezeichnung des stummen gestischen Darstellens. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts stand der Begriff *pantomime* dann synonym für die narrativen Formate des höfischen Balletts.[429] Im 18. Jahrhundert erfuhr das Ballett Reformen, in deren Rahmen das Handlungsballett beziehungsweise die *ballets-pantomime* entstanden.[430]

Der Begriff ‚Pantomime' war jedoch nicht nur im Bereich des Balletts um 1700 von Bedeutung. Auch die in der Tradition der *Commedia dell'Arte* stehenden Darbietungen italienischer Komödiant:innen auf den Pariser Märkten wurden als Pantomimen bezeichnet. Das für die Markttheater-Truppen aufgrund der durch sie entstandenen Konkurrenz für Comédie Française und Comédie Italienne ausgesprochene Sprech- und später auch Singverbot im 18. Jahrhundert trug zu einer Ausdifferenzierung ihrer Aufführungsformate und – entgegen der Idee der Verbote – zu großen Publikumserfolgen bei.[431] Einige der Pariser Markttheater-Truppen siedelten infolge der Verbote sowie der strengen Zensur jedoch nach England über und waren dort an der Verbreitung des Begriffs für bestimmte Aufführungsformate ab 1720 beteiligt. Der englische Theaterhistoriker David Mayer betont in diesem Zusammenhang, dass es sich bei den *pantomimes* nicht um stille, mimische und gestische Darbietungen handelte, sondern um clowneske, satirische oder parodistische Kurzstücke. Durch ihre starke Ausrichtung auf Visualität und Musikalität fielen sie weniger oft der auch in England praktizierten präventiven Zensur zum Opfer. Bis um 1800 waren die sogenannten *pantos* dann in ganz England *en vogue*. Sie wurden sowohl auf den königlichen Bühnen als auch in Jahrmarkt-Schaubuden aufgeführt und prägten die Spielpläne des Viktorianischen Zeitalters.[432]

---

429 Vgl. Jan Clarke, „Du ballet de cour à la foire. Les origines de la pantomime au XVIIe siècle", in: Arnaud Rykner (Hg.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009, S. 21–32.

430 Vgl. Dahms, Sibylle u. a., *Tanz*. Stuttgart: Metzler, 2001, S. 113–119. Einflussreiche Theoretiker:innen waren dabei insbesondere der englische Choreograf John Weaver mit seiner Schrift *History of Mimes and Pantomimes* (1728) sowie Jean-Georges Noverre, der mit seinen *Lettres sur la danse* (1760) den Begriff ‚ballet-pantomime' prägte (vgl. ebd.).

431 Vgl. Groß, *Querelle*.

432 Vgl. David Mayer, *Harlequin in His Element. The English Pantomime, 1806–1836*. Cambridge: Harvard University Press, 1969; ders., „Pantomime, British", in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 12: *M–Z*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 995–997. Für den englischen Kontext findet sich eine (vermutlich unvollständige) Chronologie der Pantomime-Entwicklungen und -Aufführungen insbesondere des 19. Jahrhunderts (vgl. Pickering, *Encyclopedia*, S. XXXI–XXXVI).

Heute wird der Begriff *pantomime* im britischen Kontext vor allem mit den *Christmas Pantomimes* assoziiert, in Frankreich insbesondere mit der durch Gaspard Deburau geprägten stummen Pierrot-Figur oder der Mimen-Technik nach Etienne Decroux.[433] Und im deutschsprachigen Raum galten und gelten Pantomimen gemeinhin als stumme gestische und mimische Darstellungen. Im Zedler-Lexikon aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich die Erläuterung, dass „Pantomimi […] gewisse Gauckler [waren], welche durch sinnreiche Geberden allerley Dinge ausdruckten, und durch die Bewegung ihrer Leiber, Finger und Augen die vornehmsten Handlungen von der in einem Schauspiel enthaltenen Materie vorstellten. Die Kunst an sich selber war ziemlich alt."[434] Mitte des 19. Jahrhunderts war dann im *Allgemeinen Theater-Lexikon* (1846) unter dem Stichwort ‚Pantomime' zu lesen: „Pantomimen (Aesth.), die Darstellung irgend einer Handlung, einer Situation, eines Gefühles durch bloßes Mienen- und Geberdenspiel ohne Hülfe der Sprache."[435] Im Zusammenhang mit den Zirkuspantomimen und dem Theaterbegriff der damaligen Zeit ist weiterhin interessant, dass laut dem *Theater-Lexicon* von 1841 für Pantomimen bestimmte Stoffe, etwa mythologische, zulässig waren, andere hingegen nicht: „[W]eder die eigentliche Tragödie, noch das bürgerliche Schauspiel kann ein Gegenstand der P. werden; denn Geberden können nie den strengen Zusammenhang haben, welchen die Tragödie u. das Schauspiel erfordern."[436] Die reale zeitgenössische Praxis der durchaus nicht nur

---

433 Simon Sladen, Theaterwissenschaftler und Experte für *British Pantomimes* ab 1945, benennt für den englischsprachigen Kontext zwar die Pantomimen der Viktorianischen Ära als Vorläufer der *Christmas Pantomimes*, geht jedoch nicht näher auf die unterschiedlichen Aufführungspraxen ein, die noch bis ins 19. Jahrhundert mit dem Begriff verbunden waren (vgl. Simon Sladen, „‚Hiya Fans!': Celebrity Performance and Reception in Modern British Pantomime", in: Adam Ainsworth u. a. (Hg.), *Popular Performance*, London: Bloomsbury Publishing, 2017, S. 179–202, S. 179 f.). Der französische Forscher und Herausgeber Arnaud Rykner erwähnt in seinem 2009 erschienenen Tagungsband *Pantomime et théâtre du corps* einleitend zwar die Bandbreite der als Pantomime bezeichneten Aufführungsformate und weist auf eine entsprechende Bezeichnung und Aufführungspraxis in den Zirkussen hin, doch beschäftigen sich die versammelten Beiträge entweder mit den Pantomimen im Pariser Kontext um 1700 oder mit der auf Gaspard Debureau zurückgehenden Tradition der stummen Pantomimen (vgl. Arnaud Rykner (Hg.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009).

434 Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, Bd. 26: *P–Pd*. Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1740, S. 600.

435 Robert Blum u. a. (Hg.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 6: *Niccolini bis Sisyphus*. Altenburg u. Leipzig: Pierer u. Heymann, 1846, S. 41.

436 Philipp Düringer u. a. (Hg.), *Theater-Lexicon: theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig: Otto Wigand, 1841, S. 841 f.

stummen Pantomimen spiegeln die einschlägigen Lexika aus der Zeit um 1850 demnach ganz offensichtlich nicht wider. Und in aktuellen Theaterlexika sucht man nahezu vergebens nach einem Eintrag, der den Zirkuspantomimen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts Rechnung trägt. Einzig im Theaterlexikon von Brauneck und Schneilin (2007) werden sie kurz benannt, jedoch zeitlich falsch verortet und lediglich in einen Zusammenhang mit Zirkus-Clowns und Pferdedarbietungen gebracht.[437] Eine Einbettung der Zirkuspantomimen in die (deutschsprachige) Pantomimengeschichte steht also aus, wobei anzumerken ist, dass die Theaterform der Pantomime in ihrer erneuten Blütezeit im Laufe des 19. Jahrhunderts bislang insgesamt schlecht erforscht ist.[438]

1.5.3 *Zirkuspantomimen: Lücken im kollektiven Kulturgedächtnis und in der Forschung*

Überraschenderweise haben Zirkuspantomimen in der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Forschung bislang wenig bis gar keine Beachtung gefunden – trotz ihrer unübersehbaren Präsenz in den Quellen zur Zirkusgeschichte, von Ankündigungs- und Programmzetteln über Plakate bis hin zu Textbüchern.[439] Und auch das kollektive Kulturgedächtnis weist bezüglich der Zirkuspantomimen bis heute sowohl im deutsch- als auch im englisch- und französischsprachigen Raum eine Lücke auf.

---

437 Ingeborg Janich, „Pantomime“, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 2007, S. 767–770, hier S. 769.

438 Vgl. Thomas Bühler, *Luzerner Harlekin-Pantomimen. Beschreibung und Bewertung einer Theaterform zwischen 1740–1840*. Unv. Diss., Universität Bern, 2002, S. 12. Für den Bereich der Theaterwissenschaft ist die Studie von Mark Cosdon zu den Hanlon Brothers zu erwähnen. Diese tourten um 1900 international erfolgreich mit ihren sogenannten *Spectacle Pantomimes* und wurden insbesondere mit *Le Voyage en Suisse* bekannt (vgl. Mark Cosdon, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833–1931*. Carbondale u. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2009). Im Bereich der Literaturwissenschaft erhält die Textform der sogenannten literarischen Pantomime, die sich um 1900 als eigenständige Gattung etablierte, erst seit relativ kurzer Zeit mehr Aufmerksamkeit. Im Jahr 2011 ist die erste Monografie zur literarischen Pantomime (im deutschsprachigen Raum) erschienen (vgl. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2011), ein Handbuchartikel zur literarischen Pantomime erscheint demnächst (vgl. Nina Tolksdorf, „Die Literarische Pantomime“, in: Lucia Ruprecht / Bettina Brandl-Risi (Hg.), *Handbuch Literatur und Performance*, Berlin: De Gruyter (bevorstehend)).

439 Diesen Eindruck bestätigt auch Katalin Teller, die wie erwähnt auch betont, dass gerade Pantomimen für den anhaltenden Publikumserfolg der Zirkusgesellschaften von zentraler Bedeutung waren (vgl. Teller, *Geschichte*, 2021).

Die Forscher:innen, die sich explizit mit Zirkuspantomimen beschäftigten, lassen sich an einer Hand abzählen: Für Frankreich sind vor allem die Studien Patrick Désiles sowie jene Caroline Hodaks von Bedeutung.[440] Für den britischen Kontext ist vor allem ein Beitrag Jacky Bratton relevant.[441] Und im deutschsprachigen Raum sind insbesondere die Publikationen Katalin Tellers zu nennen.[442] Laut Letztgenannter existieren im russischsprachigen Raum diverse Dissertationen und Studien, die sich mit der dortigen Zirkuspraxis – inklusive Zirkuspantomimen – des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigen. Da diese Schriften jedoch bislang nicht in der Übersetzung vorliegen, werden sie in den ohnehin kleinen deutsch-, englisch- und französischsprachigen Forschungskontexten gegenwärtig so gut wie nicht rezipiert.[443]

Warum aber wurden Zirkuspantomimen bisher von der Forschung vernachlässigt? Eine mögliche Erklärung liefern wie gesehen zirkushistoriografische Schriften des 19. Jahrhunderts: Zirkustheoretiker:innen reproduzierten vielfach den dominanten Theaterdiskurs beziehungsweise die ideologischen Grenzziehungen zwischen Literaturtheater und Zirkus und bewerteten Pantomimen als Fremdkörper sowie als Anzeichen von Verfall in der Zirkuspraxis. Diese Sichtweise findet bis heute Eingang in historiografische Studien, basiert aber eher auf dem in der Theorie nach wie vor ausgeprägtem Spartendenken als auf der realen Aufführungspraxis der Zirkusse.[444]

Ein weiterer, ähnlicher Grund könnte darin bestehen, dass in bedeutsamen Studien lediglich *hippodrama* (eine von Astley und Hughes verwendete Bezeichnung für ihre Stücke) beziehungsweise *théâtre équestre, equestrian drama* oder *aqua/aquatic drama* als Zirkusinszenierung mit narrativer

440 Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*; Hodak, *Théâtre équestre*.

441 Vgl. Bratton, *What Is a Play*.

442 Katalin Teller untersucht in ihrer Habilitationsschrift wie auch in zwei Beiträgen einige Zirkuspantomimen von Circus Busch, verfolgt dabei jedoch jeweils spezifische thematische Interessen (vgl. Teller, *Machwerke*; dies., *Kulturpolitischer Raum*; dies., *Geschichte*). Einige Hinweise finden sich auch in den Studien der Kulturwissenschaftlerin Sylke Kirschnick (vgl. Kirschnick, *Koloniale Szenarien*; dies., *Manege frei*, S. 79–101; dies., *Vom Rand*). Nic Leonhardt analysierte für ihre Dissertation ein Inszenierungsbeispiel von Circus Renz (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 279–291) und geht in einem Beitrag auf die entsprechende Aufführungspraxis ein (vgl. Leonhardt, *Metropole*). Grundlagen finden sich außerdem in den Publikationen der Zirkushistorikerin Gisela Winkler (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*; dies., *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1).

443 Teller verweist auf Irina A. Seleznëva-Reder, *Formirovanie ėstetiki cirkovogo predstavleniâ. Cirk v Sankt-Peterburge pervoj poloviny XIX, veka, Dissertation*. Sankt-Peterburgskaâ: gosudarstvennaâ akademiâ teatral'nogo iskusstva, 2006; Sergej M. Makarov, *Teatralizaciâ circa*. Moskau: URSS – Knižnyj dom „Librokom", 2010; Ûrij A. Dmitriev, *Sovetskij cirk, Očerki istorii 1917–1941*. Moskau: Iskusstvo, 1963.

444 Vgl. etwa Stoddart, *Rings*, S. 5, 16 f.

Dramaturgie betrachtet wurden.[445] In den einflussreichen englischsprachigen Forschungsbeiträgen von Arthur Hartley Saxon (1968) und Antony Hippisley Coxe (1980), aber auch in der kürzlich erschienenen Studie von Caroline Hodak (2018) findet eine Differenzierung von Pferdetheater und Zirkus statt, wobei der Niedergang des Erstgenannten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festgeschrieben wird.[446] In der Tat wurden damals Pferde in Zirkusinszenierungen vielfach durch sogenannte exotische Tiere oder die Einbindung neuer Technologien ersetzt.[447] Doch das Abklingen der Pferdemanie bedeutete nicht, dass das Zirkuspublikum fortan auf narrative Inszenierungen zu verzichten hatte.

Die Beschränkung narrativer Zirkusinszenierungen auf Formate und Bezeichnungen wie *hippodrama, théâtre équestre* oder *aqua drama* (die begrifflich auf die dominante Vorstellung von Drama verweisen) verstellt den Blick auf eine Theaterkontinuität in der zirzensischen Aufführungspraxis bis ins frühe 20. Jahrhundert: Die Akteur:innen, Themen und Technologien veränderten sich zwar, doch die grundlegenden Dramaturgien blieben gleich. Eine breitere Analyse der zirzensischen Aufführungspraxis sowie ihre Kontextualisierung in der Tanz- und Theaterhistoriografie steht bislang aus. Potenziell erkenntnisreich wären daher künftige Studien mit transnationalen und transmedialen Ansätzen jenseits des normativen Spartendenkens. Denn nicht nur die Mobilität der international tourenden Zirkusgesellschaften war im besagten Zeitraum groß, sondern auch die Mobilität von Stoffen sowie von Akteur:innen, die sich über konventionelle Gattungsgrenzen, gesellschaftliche Bewertungen und gesetzliche Regulierungen hinweg zwischen unterschiedlichen Formaten und Bühnen bewegten.

***

Die Zirkusdirektionen in England hatten während des gesamten 19. Jahrhunderts unterschiedliche narrative Stücke in ihren Programmen, auch wenn

445 Katalin Teller verweist darauf in ihrer Studie (vgl. Teller, *Geschichte*, S. 72). Verwendung findet der Begriff bei Brooks McNamara, „Scenography of Popular Entertainment“, in: *The Drama Review* 18.1 (1974), S. 16–24, hier S. 21; und auch bei Pickering, *Encyclopedia*, S. 10, 76.

446 Vgl. Antony Hippisley Coxe, „Equestrian Drama and the Circus“, in: David Bradby u. a. (Hg.): *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800–1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, S. 109–118, hier S. 114–116; Hodak, *Théâtre équestre*; Arthur H. Saxon, *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press, 1968, S. 205–227.

447 Vgl. Tait, *Replacing Injured Horses*, S. 149–164.

sie dafür aufgrund der damals geltenden Theatergesetze mit Bußen oder gerichtlichen Auseinandersetzungen zu rechnen hatten.[448] Bratton merkt diesbezüglich an, dass

> circus managers throughout the century persisted in ‚getting up' a wide range of pieces that took in farce, pantomime, domestic tales and romances as well as military spectacle, whenever they could get away with it, and sometimes when they could not, in the face of prosecution and repeated fines.[449]

Auch nach der Abschaffung des Privilegiensystems im Jahr 1843 wurden in England Zirkusse von Theaterdirektionen vor Gericht gebracht. Angriffspunkte boten dabei insbesondere Pantomimen mit Requisiten oder Dialogen – Dinge, die nach wie vor dem dramatischen Theater vorbehalten waren. Im Jahr 1871 ging etwa die Association of London Theatre Managers gegen die Aufführung einer Weihnachtspantomime in einem Zirkusgebäude vor. Auch das Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations des britischen Parlaments beschäftigte sich 1866 mit dem Zirkus, denn verschiedene Theaterdirektionen sahen sich durch dessen Erfolg bedroht.[450] Die Bezeichnung ‚Pantomime' diente in diesem Zusammenhang immer wieder als Deckmantel, um entgegen der geltenden Theatergesetze gesprochenen Text in die Zirkusaufführungen zu integrieren.[451] In Paris kam es ebenfalls immer wieder zu Vorstößen gegen Zirkusgesellschaften, etwa seitens der Oper.[452] Und auch im deutschsprachigen Raum fürchteten die Vertreter:innen des bürgerlichen Bildungstheaters die Zirkuskonkurrenz. Insbesondere die deutschen Literaturtheater-Organisationen versuchten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, den Gesetzgeber davon zu überzeugen, die 1869 liberalisierten Theatergesetze unter anderem zu Lasten der Zirkusse wieder einzuschränken. Das beschriebene Spartendenken beziehungsweise die unterschiedliche Bewertung der beiden Theaterformen ist daher nicht nur in den programmatischen Schriften von Theaterverfechter:innen, in frühen zirkushistoriografischen Publikationen und in der aktuellen Forschungsliteratur zu finden. Es schlug sich auch in den Theatergesetzen nieder und wurde zugleich von diesen befördert.

---

448 Vgl. Bratton, *What is a Play*, S. 251.

449 Ebd.

450 Vgl. Bratton, *What is a Play*, S. 250–254. Kwint schreibt im Gegensatz zu Bratton, deren Ausführungen mit Quellen belegt sind, dass die englischen Zirkusgesellschaften ab 1843 (Theatre Regulation Act) kaum noch Schwierigkeiten mit der Gesetzgebung gehabt hätten (vgl. Kwint, *Legitimization*, S. 72).

451 Vgl. S. L. Kotar / J. E. Kessler, *The Rise of the American Circus 1716–1899*. Jefferson (NC) u. London: McFarland, 2011, S. 18; Moody, *Illegitimate*, S. 31.

452 Vgl. Désile, *Opéra de l'œil*, S. 3.

KAPITEL 2

Literaturtheater-Lobby gegen Zirkus

Die Theatergesetze 1869–1900

In der deutschen Theaterhistoriografie wird das Jahr 1869 gemeinhin mit der Einführung der sogenannten Theaterfreiheit gleichgesetzt. Gefordert wurde diese Freiheit des Theaters in Europa bereits seit der Aufklärung, besonders auch in der Französischen Revolution.[1] Je nach Kontext blieb sie jedoch, wie auch die Pressefreiheit, lange umkämpft. Konkret bedeutete ‚Theaterfreiheit' die Aufhebung der Zensur, die Abschaffung des fürstlichen oder königlichen Privilegiensystems sowie die Beseitigung von Repertoire- und Spielzeitbeschränkungen.[2] Im Zusammenhang mit dem Jahr 1869 ist der Begriff ‚Theaterfreiheit' jedoch irreführend. 1869 wurden nämlich nicht die Theater-, sondern die Gewerbegesetze liberalisiert, wobei die Theaterzensur auch nach Einführung der liberalen Gewerbeordnung weiterhin bestehen blieb.[3] Nichtsdestoweniger stellt das Jahr 1869 für die deutsche Theatergeschichte eine Zäsur dar: Mit der Einführung der neuen Gewerbeordnung im

1 In Frankreich wurde sie als *La liberté des théâtres* zu Beginn des Jahres 1791 eingeführt, jedoch unter der Herrschaft Napoleons wieder zurückgenommen (vgl. Andreas Kotte, „Theaterfreiheit und Theaterverbote", in: ders. u. a. (Hg.): *Theaterfreiheit – Wunsch oder Wirklichkeit?*, Bern: Peter Lang, 1995, S. 9–24, hier S. 21 f.)

2 Vgl. ebd.; Koslowski, *Stadttheater*, S. 62 f.; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 27.

3 Bereits im zeitgenössischen Diskurs wurden die liberalisierten Gewerbegesetze mit der Theaterfreiheit gleichgesetzt. Dies wird etwa anhand einer Debatte im Reichstag deutlich, bei der im November 1871 die Einführung der Gewerbeordnung in den süddeutschen Staaten Württemberg und Baden diskutiert wurde. Der nationalliberale Abgeordnete Otto Elben äußerte sich dabei wie folgt: „Hier in Berlin hat man Gelegenheit, ein Gut schätzen zu lernen, welches uns bis jetzt im Süden fehlt, das ist die Theaterfreiheit." Zudem verwies Elben darauf, dass in Stuttgart nur ein Theater bestehe und „dass alle Versuche, die Konzession zu einem zweiten Theater zu erhalten, gescheitert sind." (Verhandlungen des Reichstags, 16. Sitzung, 07.11.1871, in: RTP, S. 163–177, hier S. 166). In diesem Fall wurde die Zugänglichkeit zu Konzessionen mit Theaterfreiheit gleichgesetzt. Dass jedoch bei anhaltender Theaterzensur *de facto* nicht von Theaterfreiheit die Rede sein konnte, hatte bereits der Abgeordnete der Deutschen Fortschrittspartei Franz Duncker in einer Verhandlung des Reichstages des Norddeutschen Bundes im April 1869 festgestellt: „[…] wenn man die Preußische Verfassung ansieht, so sollte man meinen, in Ansehung des Theaters müßte die größte Freiheit existiren, denn die Bestimmungen im Artikel 27 und 29 der Preußischen Verfassung scheinen so ausreichende Freiheiten zu gewähren, daß man gar nicht begreifen kann, wie eigentlich daneben noch eine Theatercensur besteht." (Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 351).

DOI:10.30965/9783846767825_003

Oktober 1869 für den Norddeutschen Bund und 1871 im gesamten Kaiserreich wurden sowohl der Zugang zu Theaterkonzessionen maßgeblich gelockert als auch die bis dato geltenden Beschränkungen auf ein bestimmtes Repertoire aufgehoben. Infolgedessen kam es zu zahlreichen Theaterneugründungen und damit zu einem sprunghaften Anstieg der Theaterspielstätten. In der Geschichtsschreibung wird jedoch oftmals ausgelassen oder zumindest nicht weiter vertieft, dass die liberalisierten Theatergesetze zwischen 1880 und 1918 vom Gesetzgeber zunehmend wieder eingeschränkt wurden – zu Lasten bestimmter Theaterformen, so auch des Zirkus.[4]

Im Fokus dieses Kapitels steht die Einflussnahme von Bühnenorganisationen wie dem Deutschen Bühnenverein (DBV) und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) auf diese Gesetzesrevisionen sowie die daraus resultierenden Konsequenzen für Zirkusgesellschaften. Die restaurative Überarbeitung und Verschärfung der Theatergesetze nach ihrer Liberalisierung im Jahr 1869 wird dabei als Moment einer Diskursverdichtung und -materialisierung betrachtet und als solche genauer untersucht. Beleuchtet wird in diesem Kapitel zudem die Legitimierung und Zementierung der Dichotomie von ‚hohen' und ‚niederen' Theaterformen im Rahmen der Theatergesetze des Kaiserreichs.

Um ein Verständnis für die Novellierungen von 1880 und 1883/84 sowie die Verschärfungen des Gesetzesvollzugs zwischen 1888 und kurz nach 1900 zu schaffen, wird zunächst noch auf die Gewerbeordnung von 1869 eingegangen. Doch zuvor soll noch ein kurzer Blick auf die gesetzlichen beziehungsweise theaterhistorischen Entwicklungen in Preußen vor 1869 geworfen werden, um die Einführung der Gewerbeordnung von 1869 sowie die Tradition, in der die Theatergesetze des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts standen, zu kontextualisieren.

***

In Preußen wurde die Frage, wie die Vergabe neuer Spielgenehmigungen zu regulieren sei, seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder verhandelt. Dabei

---

4 Eine Ausnahme stellt Wolfgang Jansen dar, der in seiner Publikation zur Geschichte des Varietés die theatergesetzlichen Einschränkungen für bestimmte Theaterformen nach 1869 bespricht (vgl. Jansen, *Varieté*, S. 66–70). Auch Stefan Koslowski streift die erneute Einschränkung der Theatergesetze ab 1880 in seiner Studie (vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 63). Der Theaterwissenschaftler und GDBA-Experte Joachim Rübel geht zwar näher auf die Gesetzesrevisionen ab 1880 ein, erachtet diese aber (im Sinne der Aufwertung und Anerkennung des Schauspieler:innenstandes) als notwendig (vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 81–85).

wurde das fürstliche Privilegiensystem zwar Schritt für Schritt zugunsten eines behördlichen Konzessionswesens abgeschafft, doch behielten die Hoftheater eine Sonderstellung: Sie galten *per se* als Theaterinstitutionen mit Bildungszweck, also als „Anstalten, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben",[5] und waren damit der „Abtheilung für den Cultus und den öffentlichen Unterricht"[6] unterstellt.[7] Gesetzlich wurden die subventionierten Hoftheater von den privaten beziehungsweise gewerblichen Spielstätten unterschieden, die als „öffentliche Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" galten.[8] Letztere waren dem preußischen Innenministerium beziehungsweise der Polizei unterstellt.

Theaterunternehmungen – mit Ausnahme von Hofbühnen – wurden 1810 erstmals als Gewerbe definiert.[9] Und mit dem Edikt über die Einführung einer allgemeinen Gewerbesteuer vom 28. Oktober 1810 konnten grundsätzlich alle gut beleumdeten Personen durch den Erwerb eines Gewerbescheins einen eigenen Betrieb eröffnen und führen.[10]

Dabei gehörten die Theaterschaffenden zu denjenigen Gewerbegruppen, die mit Beschränkungen versehen wurden, da nach Paragraf 21 des Edikts „bei deren ungeschicktem Betriebe gemeine Gefahr obwaltet".[11] Explizit aufgeführt wurden in dem Passus „Marionettenspieler" (Punkt 16),[12] „Personen, welche

5 Verordnung über die veränderte Verfassung aller obersten Staatsbehörden in der Preußischen Monarchie, 27.10.1810, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1810*, Nr. 2 (im Folgenden zitiert als GS 1810/2), S. 3–23, hier S. 14.

6 GS 1810/2, S. 13.

7 In § 88 des Gesetzes über die polizeilichen Verhältnisse der Gewerbe vom 07.09.1811 wird festgehalten, dass „unter unmittelbarer Genehmigung" bestehende Hoftheater keinen Gewerbeschein benötigen (Gesetz über die polizeilichen Verhältnisse der Gewerbe, in Bezug auf das Edikt vom 2ten November 1810, wegen Einführung einer allgemeinen Gewerbesteuer, 07.09.1811, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1811*, Nr. 51 (im Folgenden zitiert als GS 1811/51), S. 263–280, hier S. 277).

8 GS 1810/2, S. 10.

9 Vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 63; Kotte, *Theatergeschichte*, S. 346 f.; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 27. 1808 unterstanden in Preußen kurzzeitig alle stehenden Theater dem Ministerium für Unterricht und Kultus (vgl. ebd.).

10 Vgl. Elisabeth Krahl, *Die Entstehung der Gewerbeordnung von 1869*. Jena: Neuenhahn, 1937, S. 20. Elisabeth Krahl, die 1937 eine bis heute relevante Dissertation zur Entstehung der Gewerbeordnung von 1869 verfasste, weist darauf hin, dass Jüdinnen und Juden bis 1845 vom Erwerb von Gewerbescheinen ausgeschlossen waren und erst dann eine gewerbliche Gleichberechtigung erhielten (vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 20).

11 Edikt über die Einführung einer allgemeinen Gewerbe-Steuer, 28.10.1810, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1810*, Nr. 9 (im Folgenden zitiert als GS 1810/9), S. 79–99, hier S. 83 f.

12 GS 1810/9, S. 84.

mit Thieren und andern Sachen zur Schaustellung umherziehen“ (Punkt 21),[13] wie auch „Schauspiel-Direktoren“ (Punkt 23).[14] 1810 wurden also die unterschiedlichen Theaterformen zwar als solche benannt, jedoch noch innerhalb ein- und desselben Paragrafen gefasst. Bereits ein Jahr später, im September 1811, wurde das Steueredikt vom 28. Oktober 1810 durch genauere polizeiliche Vorschriften ergänzt. Darin erhielten die Schauspieldirektoren einen separaten Passus (§ 87), direkt vor den Hoftheaterbühnen (§ 88).[15] Auf diese Weise wurden letztere klar von den in Paragraf 139 benannten umherziehenden Theaterschaffenden – „Marionettenspieler, Seiltänzer, Equilibristen, Taschenspieler, Thierführer, umherziehende Musikanten, überhaupt alle diejenigen, welche umher reisen, um irgend eine Sache oder Verrichtung für Geld auszustellen“ – abgegrenzt.[16] Diese gesetzliche Unterteilung der gewerblichen Theaterbetriebe in privilegierte stehende Schauspielunternehmungen und schlechter gestellte reisende Theatergesellschaften sollte das Theaterwesen während des gesamten 19. Jahrhunderts prägen.

Im Gewerbesteuergesetz vom 30. Mai 1820 wurden die steuerpflichtigen und damit *ex negativo* die steuerbefreiten Gewerbe neu definiert. Die oben genannten reisenden Theaterformen gehörten zum Bereich jener „Gewerbe, die von umherziehenden Personen betrieben werden“, und waren somit steuerpflichtig.[17] Befanden die preußischen Obrigkeiten, dass „bei den Ausstellungen oder Leistungen umherziehender Personen“ entgegen der Annahme des Gesetzes „ein rein wissenschaftliches, oder ein höheres Kunstinteresse Statt findet“,[18] konnten diese Gewerbe von der Steuerpflicht befreit werden. Anders formuliert: Umherziehenden Theatergruppen wurde implizit Kunstlosigkeit unterstellt, solange sie die Behörden nicht vom Gegenteil zu überzeugen vermochten. Schauspieldirektor:innen wurden in der Steuerverordnung von 1820 im Vergleich zu derjenigen von 1810 nicht mehr aufgeführt. Ihnen wurde somit implizit ein ‚höheres Kunstinteresse‘ attestiert, womit sie fortan *de facto* von der Steuerentrichtung befreit waren.[19]

Eine allgemeine Gewerbeordnung, die das erwähnte Gewerbesteuer-Gesetz von 1820 ergänzte, wurde in Preußen dann im Jahr 1845 erlassen. Sie sollte die

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Vgl. GS 1811/51, S. 272.

16 GS 1811/51, S. 277.

17 Gesetz wegen Entrichtung der Gewerbesteuer, 30.05.1820, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1820*, Nr. 619 (im Folgenden zitiert als GS 1820/619), S. 147–164, hier S. 148.

18 GS 1820/619, S. 162.

19 Vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 63.

gewerberechtliche Gesetzgebung für das ganze Staatsgebiet vereinheitlichen. In der neuen Gewerbeordnung wurden die Schauspieldirektor:innen nun als ‚Schauspielunternehmer:innen' bezeichnet. Sie gehörten weiterhin zu jenen Gewerben, für die eine „besondere Genehmigung" erforderlich war, da „durch ungeschickten Betrieb, oder durch Unzuverlässigkeit des Gewerbetreibenden in sittlicher Hinsicht das Gemeinwohl oder die Erreichung allgemeiner polizeilicher Zwecke gefährdet werden" könne.[20] Schauspielunternehmungen (§ 47 GO) wurden faktisch als stehende Gewerbezweige aufgefasst. Für umherziehende Theaterschaffende blieb die Verordnung von 1820 bindend. Um Vorstellungen geben zu dürfen, benötigten Schauspielunternehmer:innen eine polizeiliche Genehmigung des entsprechenden Bezirks. Diese durfte ihnen allerdings erst nach Erbringung eines Nachweises „gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung" ausgestellt werden.[21] Doch selbst wenn die Aspirant:innen dieser Anforderung nachkamen, konnten die Behörden ihnen die Bewilligung noch versagen.[22] Die preußische Gewerbeordnung von 1845 diente als Grundlage für die Ausarbeitung der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund von 1869.[23]

Insgesamt ähnelte das preußische Konzessionswesen bis 1869 weiterhin dem fürstlichen Privilegiensystem. Spielgenehmigungen mussten seit 1810 zwar nicht mehr beim Königshaus ersucht werden, doch boten die Gesetze den fortan zuständigen Polizeibehörden wie eben erwähnt einen erheblichen Ermessensspielraum.[24] Und den Hofbühnen räumten die preußischen Gesetzgeber nicht nur einen privilegierten Status außerhalb der Gewerbeordnung ein, sondern sie behielten auch das Exklusivrecht für die Aufführung von Trauerspiel, Oper und Ballett. Somit war gewerblichen Theatern das Aufführen dieser Gattungen verboten.[25] Mit diesen Repertoirebeschränkungen brach die neue Gewerbeordnung des Norddeutschen Bundes 15 Jahre später, wie im Folgenden noch genauer zu sehen sein wird. Die in Berlin 1851 wieder eingeführte präventive Theaterzensur sollte jedoch bestehen bleiben.

Der Revolutionsbewegung war es 1848 zwar gelungen, die in Berlin 1820 erlassene präventive Theaterzensur im Rahmen der Forderung nach einem Recht auf freie Meinungsäußerung in Preußen aufzuheben, doch führte

---

20 Allgemeine Gewerbeordnung, 17.01.1845, in: *Gesetzsammlung für die Königlichen Preußischen Staaten 1845*, Nr. 2541 (im Folgenden zitiert als GS 1845/2541), S. 41–78, hier S. 46.

21 GS 1845/2541, S. 50.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 21.

24 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 36; Koslowski, *Stadttheater*, S. 62 f.

25 Dies wurde vom königlichen Kabinett Preußens 1854 zum wiederholten Male bestätigt (vgl. Freydank, *Theater*, S. 9; Jansen, *Varieté*, S. 63).

Generalpolizeipräsident Carl Eduard von Hinckeldey die präventive Zensur in Berlin bereits 1851 wieder ein – zwar nicht *de iure*, wohl aber *de facto*. Aufgrund der Ereignisse von 1848 vermied er es, den Begriff ‚Zensur' zu verwenden. Stattdessen war fortan von einer Theater*verordnung* die Rede.[26] Mit dieser Verordnung wurde festgelegt, dass gewerbliche Theater wie vor 1848 die Spielerlaubnis für Aufführungen auf Basis einer Textvorlage beim Berliner Polizeipräsidium einholen mussten.[27] Die Hoftheater hingegen waren, wie bereits vor der zwischenzeitlichen Abschaffung der Zensur, von der polizeilichen Überwachung ausgenommen. Hinckeldey hatte zwar beabsichtigt, die königlichen Bühnen ebenfalls seiner Theaterverordnung zu unterstellen. Da dies jedoch zu Spannungen mit höfischen Kreisen geführt hatte, musste er das Vorhaben wieder verwerfen.[28] Die Hinckeldey'sche Verordnung blieb bis 1919 in Kraft.[29] Vielen Mitgliedern des deutschen Staatenbundes diente sie als Vorlage für die Erstellung ähnlicher Zensur-Verordnungen.[30]

Dieser kurze Rückblick auf die theatergesetzlichen Entwicklungen in Preußen vor 1869 verdeutlicht, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl die Unterscheidung zwischen Theaterformen mit Bildungscharakter (also ‚höherem' Kunstinteresse) und solchen mit vergnüglichem oder unterhaltendem Charakter (ohne Kunstinteresse) als auch zwischen stehenden und umherziehenden

---

26 Vgl. Maria Sommer, „Die Einführung der Theaterzensur in Berlin", in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 14 (1956), S. 32–42, hier S. 32 f. Die Polizeiverordnung ist u. a. abgedruckt in A. Brauneck, *Stellung*, S. 187–191; publiziert wurde sie im Amtsblatt der Königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin (vgl. Angelika Hoelger, „Die Reglementierung öffentlicher Lustbarkeiten in Berlin um 1900", in: Tobias Becker u. a. (Hg.), *Die tausend Freuden der Metropole: Vergnügungskultur um 1900*, Bielefeld: transkript, 2014, S. 23–42, hier S. 23).

27 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 41 f.; Leonhardt, *Im Bann*, S. 37; Walach, *Polizei als Lektor*, S. 262 f.

28 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 69.

29 Nach der Novemberrevolution von 1918 wurde die Theaterzensur im Juni 1919 offiziell aufgehoben und das Recht auf künstlerische Freiheit in der Weimarer Reichsverfassung verankert. Aufgehoben wurde aber genau genommen nur die präventive Zensur. Die Polizei konnte weiterhin – wenn auch mit weniger umfassenden Befugnissen – auch während der Weimarer Republik noch ins Theatergeschehen eingreifen. Beispielsweise nutzten die Behörden ihre Spielräume, um gegen Theaterarbeiten mit bestimmten politischen Inhalten vorzugehen. So erhielt etwa Erwin Piscator, Mitglied der Kommunistischen Partei, für seine Inszenierungen viele polizeiliche Aufführungsverbote (vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 112–123; Hoelger, *Reglementierung*, S. 23; Fritz Schmidt, *Die Theaterzensur und das Theateraufführungsverbot*. Unv. Diss., Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen, 1931, S. 28–42; Vanessa Rüegger, *Kunstfreiheit*. Basel: Helbing Lichtenhahn, 2020, S. 21, 30).

30 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 60–66; Heinrich Houben, *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*. Berlin: Gersbach, 1926, S. 99.

Theaterbetrieben gesetzlich festgeschrieben und verschärft wurde. In der Hierarchisierung von stehenden Schauspielbühnen und wandernden Theatergruppen manifestiert sich somit nicht nur „ein erhebliches Misstrauen [...], das der Gesetzgeber diesem Gewerbezweig [dem Reisegewerbe, Anm. M. H.] entgegenbrachte",[31] sondern auch die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts konsolidierende Veränderung der deutschen Theaterlandschaft: die Abkehr von der Wanderbühnen-Tradition und eine Hinwendung zu sesshaften Spielstätten nach dem Modell der stehenden Hoftheater.[32] Die preußischen Theatergesetze des frühen 19. Jahrhunderts und ihre Entwicklung zwischen 1810 und 1820 lassen zudem erkennen, wie sich die theoretischen Theaterkonzeptionen des späten 17. Jahrhunderts auf die theatrale Praxis auswirkten.

***

Ein Akteur, der sehr gezielt versuchte, die Theaterpraxis in Deutschland zu gestalten, und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Theaterdiskurs mitprägte, war der DBV. Der Interessenverband ging 1846 aus einem Zusammenschluss von rund 20 Intendanten und Direktoren[33] bedeutender deutscher Hoftheater hervor – die Direktor:innen der Wanderbühnen wurden bewusst nicht aufgenommen.[34] In den 1850er Jahren begann sich der DBV für ein Theatergesetz zu engagieren, das dem Literaturtheater den Status als „öffentliche Anstalt zur Bildung und Veredlung" sichern sollte.[35] Davon zeugt eine vom DBV beauftragte und von Eduard Devrient (damals Intendant des

---

31 Peter J. Tettinger u. a., *Gewerbeordnung (GewO). Kommentar*. München: Beck, [8]2011 [1960], S. 711.

32 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 26 f.; Elke Kehr, „Wanderbühne", in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 2007, S. 1179–1182, hier S. 1180 f.

33 Hier wird bewusst nur die männliche Form verwendet, da der DBV bis 1918 ausschließlich aus Männern bestand. Bis zu dem Zeitpunkt war er außerdem auch stark aristokratisch geprägt.

34 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 7, 22 f., 40.

35 Eduard Devrient, „Die Vorstellung des Vereins Deutscher Bühnen-Vorstände über die Nothwendigkeit einer staatlichen Organisation der Deutschen Theater und über deren Ausführung", in: *Deutsches Theater-Archiv und offizielles Geschäftsblatt des Deutschen Bühnen-Vereins sowie Anzeiger der Perseverantia* 3.37 (1860), S. 367–370, hier S. 369. Vgl. auch Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 254–257. Bereits 1848 hatte der Leiter des preußischen Kultusministeriums Adelbert von Ladenburg (unter anderem mit Unterstützung von Eduard Devrient) einen Entwurf für ein allgemeines Theatergesetz für Preußen erarbeitet, demzufolge die Schauspielunternehmungen staatliche Unterstützung und Anerkennung erhalten sollten. Doch Ladenburg wurde 1850 gestürzt und das Gesetz nicht eingeführt (vgl. Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 135).

Hoftheaters Karlsruhe) verfasste Denkschrift aus dem Jahr 1860. Darin heißt es, eine zu große Anzahl von Theaterspielstätten, das Agentur(un)wesen, ein Mangel an Ausbildungsstätten sowie die Sommertheater, die „in Cigarrenrauch und Bierdurst die tiefste Depravation der Bühnenkunst [bewirken]",[36] seien verantwortlich für „die Uebel der heutigen theatralischen Zustände".[37] Abhilfe könne nur ein allgemeines Theatergesetz schaffen, das unter anderem die nicht von den Höfen subventionierten, privaten Literaturtheater dem Staat als Bildungsinstitutionen unterstellen solle.[38] Bemerkenswert an diesem Pamphlet ist auch, dass Devrient als „leichtsinnige Concurrenz" für die gewerblichen Literaturtheater zwar auch die „bezahlte[n] Liebhaber-Theater, Kunstreiter u.s.w."[39] benannte, jedoch 1860 vor allem die Sommertheater als Bedrohung für Literaturtheater-Spielstätten wahrnahm.

Die Anzahl derartiger Spielstätten sollte dem Schreiben zufolge durch einen erschwerten Zugang zu Theaterkonzessionen reguliert werden, und „[a]ndere, die Schaulust beschäftigende Veranstaltungen müßten möglichst beschränkt […] werden."[40] Durch diese Einschränkungen „hätten die entwürdigenden Sommertheater" Devrient zufolge fortan „gar keine Berechtigung für ihre Existenz mehr und wären, wie alle Unternehmungen auf dem Gebiete der theatralischen Vorstellung, welche die Würde der Menschen-Darstellung verletzen, ohne Weiteres abzuschaffen."[41] Dies sei, so Devrients Fazit, „[f]ür den höheren Staatszweck gewiss ein großer Gewinn."[42] Solcherlei moralische Aufladungen des Literaturtheaters prägten, wie noch zu sehen sein wird, auch um 1900 noch die Debatten. Devrients Denkschrift wurde an die deutschen Fürsten und Regierungen gerichtet, doch blieb die darin enthaltene Forderung des DBV nach einem allgemeinen Theatergesetz unerfüllt.[43] In den 1860er Jahren war

36 Devrient, *Vorstellung*, S. 368.

37 Devrient, *Vorstellung*, S. 367.

38 Vgl. Devrient, *Vorstellung*, S. 368–370. Bereits 1851 war in Preußen ein Theatergesetzentwurf diskutiert worden, mit dem das Theater dem Kultusministerium unterstellt bzw. als Bildungsinstitution anerkannt worden wäre – die Einführung scheiterte jedoch an einem politischen Kurswechsel (vgl. Bernd Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*. Essen: Klartext, 2009, S. 351 f.).

39 Devrient, *Vorstellung*, S. 368.

40 Devrient, *Vorstellung*, S. 370.

41 Ebd. In Preußen wurden im Zuge der Liberalisierung des Konzessionswesens im Verlauf des 19. Jahrhunderts häufig im Zusammenhang mit gastronomischen Einrichtungen oder Bierbrauereien sogenannte Sommertheater gegründet. Diese boten meist Lustspiele, Possen und musikalische Darbietungen (vgl. Sommer, *Einführung der Theaterzensur*, S. 33).

42 Devrient, *Vorstellung*, S. 370.

43 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 21 f., 105; Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 111; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 36–38.

der DBV (noch) nicht stark genug, um die politischen Entscheidungsträger von seinen Anliegen zu überzeugen, und so blieben seine Wünsche in der Gewerbeordnung von 1869 unberücksichtigt.

Auch die GDBA hatte keinen Einfluss auf die Erarbeitung der Gewerbeordnung – sie wurde erst im Sommer 1871 gegründet. Im Rahmen des Weimarer Kongresses vom 17.–19. Juli gründeten delegierte Schauspieler[44] der Hofbühnen und größeren städtischen Privattheater die GDBA inklusive einer Pensionskasse.[45] Der Zusammenschluss von Schauspieler:innen steht einerseits im direkten Zusammenhang mit dem aus der neuen Gewerbeordnung resultierenden Konkurrenzdruck. Andererseits ist er als Reaktion auf das damalige Vorhaben des DBV zu sehen, eine Petition für ein neues Theatergesetz bei der Bundesregierung einzureichen.[46] Die Schauspieler:innen wollten ihre Positionen und Anliegen im (erhofften) neuen Theatergesetz ebenfalls vertreten wissen.[47]

Um 1900 bestand die GDBA bereits aus etwa 5000 Mitgliedern. Ihr Organ, die *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, erschien 1903 wöchentlich in einer Auflage von rund 5600 Exemplaren.[48] Als ihre Aufgabe betrachtete die GDBA „die Sicherung und Hebung der geistigen und materiellen Interessen der deutschen Bühnen-Angehörigen, mithin die Arbeit am Fortschreiten der gesammten Entwicklung der deutschen Theaterverhältnisse.“[49] Wie bereits beim DBV waren auch bei der Gründung der GDBA keine Abgesandten von Wandertheatern anwesend gewesen, und es bestehen auch „keine Hinweise darauf, dass sie zur Teilnahme überhaupt aufgerufen worden waren.“[50]

Wenige Tage vor dem Zusammenschluss zur GDBA war 1871 außerdem die Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten gegründet worden. Im Jahr 1872 formierte sich zudem der Allgemeine Deutsche-Musiker-Verband und 1884 der Deutsche Chorsängerverband (ab 1917 Deutscher Chorsänger und Ballettverband).[51] Alle genannten Bühnenorganisationen kämpften für eine Aufwertung des Theaterwesens, also für die staatliche Anerkennung von

44 Frauen wurden erst ab 1908 zu den Delegiertenversammlungen und in den Organen der Genossenschaft zugelassen.

45 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 61.

46 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 54.

47 Dies geht aus dem im Frühjahr 1871 anonym in Viktor Kölbels *Allgemeiner Theater-Chronik* veröffentlichten Schreiben des Schauspielers Ludwig Barnay hervor. Barnays Äußerungen stießen auf ein breites Echo und fanden in der Gründung der GDBA ihre Konkretisierung (vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 54 f.).

48 Vgl. *Neuer Theater-Almanach* 1903, S. 173, 215.

49 *Neuer Theater-Almanach* 1903, S. 173.

50 Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 63, FN 2.

51 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 24, 107.

Literaturtheater und Oper als kulturelle Bildungsinstitutionen, aber auch für ihre spezifischen kollektiven Interessen. Der DBV etwa ging gegen den sogenannten Kontraktbruch seitens der Schauspieler:innen vor, während die GDBA insbesondere von den Theaterdirektionen eine bessere soziale Absicherung forderte.[52]

DBV und GDBA waren als zentrale Interessenverbände der deutschen Theaterlandschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Triebfedern sowohl für die Weiterentwicklung wie auch für die Einschränkung der Theatergesetzgebung des Kaiserreichs. „[U]nd gerade die immer wieder hervortretende Unvereinbarkeit der Positionen der beiden Gruppen war es," wie die Theaterwissenschaftlerin Marion Linhardt schreibt, „die mehr als einmal den Ruf nach übergeordneten staatlichen Regelungen laut werden ließ."[53] Dieses Kapitel soll unter anderem klären, ob und wie sich die opponierenden Arbeitnehmer:innen- und Arbeitgeber:innenverbände GDBA und DBV im Kampf gegen die (Zirkus-)Konkurrenz koordinierten und mit welchen Argumentationen sie welche politischen Parteien überzeugen konnten.

2.1 Liberalisierung der Theatergesetze durch die Gewerbeordnung von 1869

Die Gewerbeordnung von 1869 steht in der Tradition der preußischen Gewerbereformen des frühen 19. Jahrhunderts sowie der preußischen Gewerbegesetzgebung von 1845 und lässt sich nicht ohne die wirtschaftliche Konjunktur sowie den (nationalen) Wirtschaftsliberalismus der damaligen Zeit verstehen.[54] Deutschland war Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt von einem ungekannten, vom Industriekapitalismus getragenen Wirtschaftsaufschwung. In diesem Kontext kam es zwischen 1866 und 1873 zu einer Phase der Hochkonjunktur gekoppelt mit einem Investitionsboom – die sogenannten Gründerjahre, die 1873 in einer schweren wirtschaftlichen Depression mündeten.[55] Im gleichen Zeitraum erfuhren auch die Theorien der liberalen Wirtschaftslehre Aufschwung. In den stenografischen Berichten der Parlamentsverhandlungen sowie in weiteren historischen Texten ist diesbezüglich vielfach von einem *Laissez-faire* und *Laissez-aller* der Politik sowie von „Manchestertum" die

52 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 36–40, 53–60.
53 Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 254.
54 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 20 f.
55 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 67–100.

Rede.[56] Im deutschen Kontext wurde 1858 der Kongress deutscher Volkswirte gegründet, der sich für Freihandel und eine Liberalisierung der Gewerbetätigkeit stark machte. Auf politischer Ebene vertrat insbesondere die 1861 auch von Mitgliedern des Kongresses deutscher Volkswirte gegründete Deutsche Fortschrittspartei ‚manchesterliberale' Positionen. Aus ihrem rechten Flügel ging 1866 die Nationalliberale Partei hervor, die sich für wirtschaftliche, aber auch für politische Reformen wie die Einführung des allgemeinen Wahlrechts sowie die Etablierung eines Parlaments einsetzte. Die Positionen der Nationalliberalen Partei prägten – ab der Reichsgründung 1871 in Koalition mit der Freikonservativen Partei – die deutsche Politik bis 1878.[57]

Nach Gründung des Norddeutschen Bundes 1866 überließ der preußische Ministerpräsident und norddeutsche Bundeskanzler Otto von Bismarck die preußische Wirtschaftspolitik dem ‚Manchesterliberalen' Rudolph von Delbrück. Ab 1867 leitete dieser bis 1877 das neu gegründete Bundeskanzleramt (ab 1871 Reichskanzleramt genannt). Über Delbrück wurde mit Otto Michaelis zudem ein prominenter preußischer Nationalliberaler ins Bundeskanzleramt berufen.[58] Die im Frühjahr 1867 vom Parlament des Norddeutschen Bundes verabschiedete Verfassung sah eine Regelung der Gewerbegesetze auf Bundesebene vor. Ausgehend von dieser Vorgabe engagierte sich Delbrück für eine einheitliche liberale Gewerbeordnung und vermittelte dabei zwischen den Nationalliberalen und Bismarck. Zuspruch fand das liberale Gesetzesprojekt vor allem, weil Bismarck darin die Möglichkeit einer Konsolidierung des Staatenbundes sah.[59]

56 Der Begriff ‚Manchesterliberalismus' bezeichnet eine politische Strömung und Freihandelsbewegung, deren Beginn auf die Gründung der Anti-Corn Law League (eine Vereinigung, die sich für die Abschaffung von Getreidezöllen einsetzte) in der englischen Stadt Manchester 1831 zurückdatiert wird (vgl. o. A., „Manchestertum, Manchesterkapitalismus", in: *Der Brockhaus. Wirtschaft. Betriebs- und Volkswirtschaft, Börse, Finanzen, Versicherungen und Steuern*. Überarb. Aufl., Mannheim: Brockhaus, ^{2}2008, S. 385).

57 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 32 f.; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 231–251, 864–873.

58 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 65 f. Im Kaiserreich wurden einzelne Tätigkeitsbereiche aus dem Reichskanzleramt ausgegliedert und eigenständigen obersten Reichsbehörden, den sogenannten Reichsämtern, zugeordnet. Das Reichskanzleramt selbst erhielt 1879 den Namen Reichsamt des Innern.

59 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 64–69, 72, 92. Der Bundesrat formulierte in der Begründung zum ersten Entwurf der Gewerbeordnung vom 7. April 1868: „In den Staaten des Norddeutschen Bundes ist theils eine auf der Grundlage der Gewerbefreiheit beruhende Gewerbe-Gesetzgebung im wesentlichen schon durchgeführt, theils befindet sich die Gewerbe-Gesetzgebung in einem Uebergangszustande zur Gewerbefreiheit, theils besteht die Zunftverfassung noch fort." (Motive des Bundesrats zum beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 07.04.1868, in: RTP, S. 124). Eine für den gesamten Staatenbund geltende Gewerbeordnung sollte eine Vereinheitlichung

Der konkrete Entwurf des Gesetzeswerks wurde von Michaelis ausgearbeitet. Währenddessen erreichten zahlreiche Petitionen das Bundeskanzleramt und den Reichstag, die sich entweder ausdrücklich für oder gegen die Einführung der Gewerbefreiheit aussprachen. In der Presse wurde der Entwurf nach Bekanntwerden als entweder zu restriktiv oder aber viel zu liberal besprochen.[60] Im Jahr 1868 schaffte es das polarisierende Gesetzeswerk dann zwar rasch durch den Bundesrat, im Parlament kam es in der Folge jedoch zu langwierigen Debatten.[61] Die Nationalliberale Partei stritt für die Durchsetzung des Freihandels und der Gewerbefreiheit innerhalb des Norddeutschen Bundes, während die konservativ-reaktionären Parteien die Liberalisierung und die damit einhergehenden erwarteten Veränderungen zu verhindern suchten.[62] Am 21. Juni 1869 wurde die neue Gewerbeordnung schließlich veröffentlicht, am 1. Oktober desselben Jahres trat sie in Kraft – mit Ausnahme von Titel III, der das sogenannte Gewerbe im Umherziehen regelte. Dieser erlangte erst am 1. Januar 1870 Gültigkeit.

2.1.1 *Theater im Reichstag*

Der Entwurf der neuen Gewerbeordnung wurde, nachdem er am 7. April 1868 vom Bundesrat beschlossen worden war, dem Reichstag zur Besprechung überreicht.[63] Im Parlament des Norddeutschen Bundes wurde dann eine Kommission zur detaillierten Überarbeitung des Entwurfs eingesetzt.[64] Diese Expertengruppe für Handel und Gewerbe spielte dem Bundesrat das mit Änderungen versehene Gesetzesprojekt etwas später zurück, woraufhin dieser den seinerseits überarbeiteten Entwurf am 4. März 1869 erneut dem Parlament überreichte.[65] Zu diesem Zeitpunkt lautete Paragraf 32 (*der* Theater- beziehungsweise Schauspiel-Paragraf) wie folgt: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der polizeilichen Erlaubniß. Dieselbe

---

beziehungsweise eine Anpassung an die politisch-administrativen Verhältnisse Preußens schaffen.

60 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 76.

61 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 78 f.

62 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 65. Außerhalb des Parlaments setzte sich aus Sorge vor einem steigenden Wettbewerbsdruck insbesondere die Handwerkerbewegung gegen die Liberalisierung der Gewerbegesetze im Bundesgebiet ein, jedoch ohne Erfolg (vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 73; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 353).

63 Vgl. Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 07.04.1868, in: RTP, S. 111–129.

64 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 79.

65 Vgl. den vom Bundesrat beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 04.03.1869, in: RTP, S. 94–141.

ist ihnen nur dann zu ertheilen, wenn sie sich über ihre Zuverlässigkeit in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb ausgewiesen haben."[66]

Der Begründung des Bundesrats zum Entwurf der Gewerbeordnung ist zu entnehmen, dass der Bundesrat an der Konzessionspflicht beziehungsweise der polizeilichen Genehmigung bei manchen Gewerbearten festzuhalten beabsichtigte. In dem Schreiben hieß es, dass „durch Unzuverlässigkeit der Gewerbetreibenden in sittlicher Hinsicht das Gemeinwohl gefährdet werden" und daher „aus Rücksichten auf die Sicherheits- und Sittenpolizei auf die Prüfung der sittlichen Zuverlässigkeit bei einer gewissen [...] Anzahl von Gewerben nicht verzichtet werden" könne.[67] Sowohl das umherziehende Gewerbe als auch Schauspielunternehmer:innen wurden zu diesen Gewerbezweigen gezählt. Für letztere hatte der Bundesrat eine Prüfung der Zuverlässigkeit in Sachen Bildung, Sittlichkeit und Finanziellem vorgesehen.[68] In den Beratungen des Parlaments war dieser Punkt Gegenstand längerer Diskussionen.

In der Reichstagssitzung vom 13. April 1869 wurde der Paragraf 32 zum zweiten Mal besprochen. Heinrich Runge von der Fortschrittspartei sowie der Nationalliberale Henning von Puttkamer forderten mit ihrem Antrag, den Paragrafen dahingehend zu ändern, dass eine Konzession nur dann verweigert werden dürfe, wenn die entsprechende Behörde Mängel seitens der Bewerber:innen feststellen könne. Konkret sollte die zwingende Zuverlässigkeitsprüfung der Konzessionsaspirant:innen mittels folgender Formulierung gelockert werden: „[...] wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun."[69] In ihrem Änderungsantrag schlugen die beiden Abgeordneten außerdem folgende Zusatzformulierung für den Paragrafen vor: „Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellung sind unzulässig."[70] Bei der abschließenden Abstimmung votierte die Mehrheit des liberal-freikonservativ geprägten Parlaments für den Antrag.[71] Im Folgenden

66 Vom Bundesrat beschlossener Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 04.03.1869, in: RTP, S. 97.

67 Motive des Bundesrats zum beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 07.04.1868, in: RTP, S. 125.

68 Vgl. Motive des Bundesrats zum beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 07.04.1868, in: RTP, S. 128; den vom Bundesrat beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 07.04.1868, in: RTP, S. 114. Der Entwurf von 1868 basiert offenkundig auf der preußischen Gewerbeordnung von 1845. Darin regelte Paragraf 47 den Zugang zu Schauspiel-Konzessionen nach Prüfung von sittlicher Zuverlässigkeit und Bildung (vgl. GS 1845/2541, S. 50).

69 Abänderungsanträge zu dem Entwurf der Gewerbe-Ordnung, 13.04.1869, in: RTP, S. 320.

70 Ebd.

71 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 356.

sollen ein paar Einblicke in die vorausgegangene Debatte gegeben werden, da diese die Ideen hinter der neuen Gesetzgebung sowie den gängigen Diskurs rund um das Theater und seine Regulierung sehr gut widerspiegelt.

Eröffnet wurde die Diskussion durch den Abgeordneten Franz Duncker von der Fortschrittspartei, der den Paragrafen 32 des Gewerbeordnungsentwurfes gänzlich ablehnte, da für ihn die Konzessionspflicht der Idee der Gewerbefreiheit widersprach. Duncker begründete die vorgeschlagene Streichung des Theater-Paragrafen mit dem schlechten Zustand des zeitgenössischen Theaters, der seiner Meinung nach auf die Zensur und die Monopolstellung der Hoftheater zurückzuführen war.[72] Unter ‚Theater' verstand der linksliberale Abgeordnete das Literaturtheater beziehungsweise die sogenannte Schaubühne.[73] Nach Dunckers Vorstellung sollte das Theater das „höhere Kunstbedürfniß befriedigen" und zur Bildung und Sittlichkeit der Gesellschaft beitragen.[74] Als Vorbilder nannte er Goethe, Schiller und Shakespeare.[75] Er verwies dabei auch auf Schillers Ideen der Schaubühne als „moralische Anstalt".[76] Außerdem sollte das Theater durch die Inszenierung von literarischen Texten deutscher Dramatiker:innen zur Einigung der Nation beitragen.[77] Unterstützung erhielt Duncker von seinem Parteifreund Julius von Kirchmann, der die Konzessionspflicht ebenfalls abgeschafft wissen wollte:

> Diese Bestimmungen [...] sind offenbar Ueberbleibsel aus alten barbarischen Zeiten, wo die Schauspieler bekanntlich zu den Personen gerechnet wurden, denen überhaupt die Gesellschaft alle Ehre absprach [...]. Diese Zeiten sind glücklicher Weise vorüber, und wir wissen ja alle, meine Herren, daß jetzt nicht bloß Schauspieler und Schauspielerinnen in die besten Gesellschaften aufgenommen, sondern auch die Unternehmer mit Worten und Titeln aller Art geschmückt und geziert werden.[78]

72 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 351.

73 Andreas Kotte macht darauf aufmerksam, dass der Begriff ‚Schaubühne' ab dem 18. Jahrhundert synonym für das auf dramatischen Texten basierende bürgerliche Bildungstheater verwendet und als das ‚wahre' Theater verstanden wurde (vgl. Kotte, *Theatergeschichte*, S. 289).

74 Ebd.

75 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 352.

76 Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 353. Friedrich Schiller hielt 1784 eine Rede mit dem Titel „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet [oder: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?]", in der er das Theater als bildende und ästhetisch nährende Tugendschule definierte (vgl. Friedrich Schiller, „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1784]", in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 84–97).

77 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 351–354.

78 Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 353.

Die Schauspieler:innen waren laut Kirchmann also in der bürgerlichen Gesellschaft angekommen und sollten seiner Auffassung nach den moralisch zuverlässigen Personen und Berufen und damit auch den konzessionsbefreiten Gewerben zugeordnet werden.

Widerspruch erhielten Duncker und Kirchmann unter anderem von dem konservativen Abgeordneten Hermann Wagener, langjähriger Chefredakteur der *Kreuzzeitung*.[79] Seiner Ansicht nach hatte die gesellschaftliche Realität wenig mit den Vorstellungen der Fortschrittspartei zu tun. In der Tat sei der Zustand des Theaters ein schlechter, doch die Gründe, „weshalb jetzt unsere Theater zum Theil Ausstellungsbuden der schlimmsten Art von Unsittlichkeit und Sinnlichkeit geworden sind",[80] lägen weder in der Monopolstellung der Hoftheater noch in der Zensur beziehungsweise der Überwachung durch die Polizei. Letztere erschien Wagener durchaus sinnvoll, um umstürzlerische Ausschreitungen zu verhindern.[81] Vielmehr sei die „immer mehr hervortretende materielle Richtung der Zeit" verantwortlich zu machen dafür, „daß unsere kleinen Theater mit Offenbachiaden und kleinen Skandalstücken sich ausschließlich herumzuschlagen hatten [...]."[82]

Wageners positive Bewertung der polizeilichen Kontrolle des Theaterwesens bewog wiederum den Nationalliberalen Abgeordneten Karl Braun dazu, Einspruch zu erheben:

> Wenn die Theater gegenwärtig kein Publikum haben, so liegt es nicht daran, daß das Publikum nicht so ist, wie es sein sollte, sondern vielmehr daran, daß die Theater nicht so sind, wie sie sein sollten, und die Ursachen davon [...] liegen eben in den polizeilichen Beschränkungen und in dem Umstande, daß die Obsorge und die Aufsicht für die Theater in Hände gelegt sind, wo allerlei kleinliche Rücksichten herrschen, welche mit den Zwecken der Kunst, mit

---

79 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 789.

80 Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 354.

81 Vgl. ebd.

82 Ebd. Um das Schlagwort ‚Materialismus' entspann sich in der Debatte ein Streit zwischen den Abgeordneten Hermann Wagener von der Konservativen Partei und dem Nationalliberalen Karl Braun. Wagener machte die „materielle Richtung der Zeit" (ebd.) – gemeint war damit der Industriekapitalismus inklusive der ihn begleitenden gesellschaftlichen Veränderungen – mitverantwortlich für die Missstände im Theaterwesen. Braun erwiderte darauf: „Seitens des Herrn Abgeordneten für Neustettin hören wir fortwährend Anklagen gegen den gegenwärtigen Zustand der wirthschaftlichen und bürgerlichen Gesellschaft; einmal ist ihm die Gesellschaft nicht ätherisch genug, sie ist ihm zu grob materiell, dann macht ihm das Kapital allerlei Bewegungen, die ihm nicht gefallen; dann erhebt er heftige Anklagen gegen das ‚ungezügelte Kapital' und kündigt an, er wolle ihm seine ‚Wege vorschreiben'." (Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 355.)

> den Zwecken der Poesie, mit den Zwecken der Bühne, als eines nationalen Erziehungsmittels, absolut nichts zu schaffen haben.[83]

Die stenografischen Berichte der Parlamentsverhandlungen ermöglichen nicht nur Rückschlüsse auf die damals vorherrschende Idee von Theater, das heißt ein im Sinne der bürgerlichen Aufklärungsideale moralisch-bildendes Literaturtheater mit nationalistischer Prägung. Sie geben auch Aufschluss über die hegemonialen zeitgenössischen Vorstellungen, inwiefern die Lage des Theaters mittels Gesetzen zu verbessern sei. In ihren Reden sprachen sich die liberalen Abgeordneten meist für eine *Laissez-faire*-Politik aus. Von der daraus resultierenden marktwirtschaftlichen Konkurrenz erhofften sie sich eine Höherentwicklung der künstlerischen Leistungen der Theaterunternehmer:innen im Sinne der umrissenen Theaterkonzeption.[84] Wie der konservative Abgeordnete Wagener wollte auch der Nationalliberale Karl Braun keine ‚Offenbachiaden' gefördert wissen.[85] Doch vertrat Braun die Überzeugung, dass der Sollzustand des Theaters nicht mittels Polizeikontrolle, sondern durch die freie Marktwirtschaft zu erreichen sei:

> [W]enn wir Beschränkungen aufheben, die auf den Theatern ruhen, die keine Beihilfe aus öffentlichen Kassen beziehen, so machen wir es ja gerade damit diesen Theatern möglich, auch andere Stücke ernsthaften und höheren Inhalts zu geben; und wenn das Publikum darauf eingeht, so ist ja diesem Umstande abgeholfen.[86]

Den Abgeordneten der Fortschrittspartei gelang es zwar nicht, die Konzessionspflicht für Schauspielunternehmer:innen gänzlich abzuschaffen. Doch erreichte die bürgerlich-liberale Mehrheit des Parlaments des Norddeutschen Bundes eine deutlich weitergehende Liberalisierung des Theater-Paragrafen als im ursprünglichen Entwurf des Bundesrates. Am 26. Mai 1869 erhielt der

83 Ebd.

84 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 352–353.

85 Der abwertende Begriff ‚Offenbachiaden' verweist auf die gängige zeitgenössische und tendenziell eher negative Rezeption der Bühnenkompositionen Jacques Offenbachs (1819–1880) durch bildungsbürgerliche und literarische Intellektuelle. Seine Werke wurden mit Unterhaltungs- und Tanzmusik sowie mit Ausstattungsluxus assoziiert. (Vgl. Hermann Hofer, „Offenbach, Jacques. 2. Rezeption", in: Ludwig Fischer (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, Bd. 12: *Mer-Pai*. 2. neubearbeite Ausg., Kassel: Bärenreiter, 2004, S. 1330–1331, hier S. 1330).

86 Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 355.

Paragraf 32 in der dritten Beratung des Entwurfs der Gewerbeordnung im Parlament seine endgültige Fassung und lautete fortan:

> Schauspiel-Unternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigen Gewerbebetrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig.[87]

Der Paragraf 32 der Gewerbeordnung von 1869 beseitigte das 15 Jahre zuvor noch vom preußischen Königshaus bestätigte Monopol der Hofbühnen. Für die Leiter:innen der stehenden gewerblichen Theater bedeutete die Einführung der neuen Gewerbeordnung in erster Linie eine Befreiung von den Gattungs- und Repertoirebeschränkungen sowie einen Konzessionszugang ohne Prüfung ihrer Bonität. Hinter dem neuen Theatergesetz steckte die Absicht des Gesetzgebers, günstige Bedingungen für das bürgerliche Bildungs- und Literaturtheater zu schaffen. Die vom wirtschaftsliberalen Denken der damaligen Zeit geprägte Legislative ging davon aus, dass als ‚nieder' bewertete Theaterformen durch die entstehende Konkurrenz zwischen den Theaterunternehmen von selbst verschwinden würden.[88]

Auch die Tagespresse hatte einen maßgeblichen Einfluss auf die Annahme der neuen Gewerbeordnung.[89] Denn nicht zuletzt durch die anhaltende Thematisierung wirtschaftsliberaler Ideen und Programme in den Zeitungen fanden entsprechende Vorstellungen in der Öffentlichkeit zunehmend Akzeptanz. Viele wirtschaftsliberale Denker:innen schrieben zur damaligen Zeit für wichtige Meinungsblätter, die dem liberalen Bürgertum nahestanden. Dazu zählten in Berlin insbesondere die *Spenersche Zeitung*, die *Vossische Zeitung* und die *National-Zeitung*. Letztere war mit dem Freihändler Otto Michaelis als Leiter des Wirtschaftsressorts ganz auf Linie des Kongreßes deutscher Volkswirte.[90]

Über die laufenden Verhandlungen des Entwurfs der neuen Gewerbeordnung im Parlament berichtete die Presse kontinuierlich. Doch sind in den für diese Studie konsultierten Zeitungen nahezu keine kritischen Beiträge über die für die Theaterbetriebe relevanten Paragrafen zu finden.[91] Daran sollte sich

87 Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 26.05.1869, in: RTP, S. 723–737, hier S. 727.

88 Vgl. auch Koslowski, *Stadttheater*, S. 64.

89 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 41.

90 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 40 f.

91 Gesichtet wurden folgende Zeitungen unterschiedlicher politscher Ausrichtung: *Berliner Börsen-Zeitung* (bürgerlich-liberal mit ausführlichem Kulturteil), *Berliner Tageblatt* (bürgerlich-liberal), *Spenersche Zeitung* (traditionell-preußisch), *Königlich Preußischer*

auch anlässlich der Novellierungen in den Folgejahren nichts ändern. Der im preußischen Innenministerium tätige konservativ-monarchistische Beamte Ludwig Hahn bestätigt in einer Theaterstreitschrift, die er 1876 anonym veröffentlichte,

> daß die Presse sich auffallender Weise […] indifferent […] verhielt. Vergeblich wird man in der großen Mehrzahl der bedeutenden Blätter […], vergeblich in der Menge der literarischen Zeitschriften, vergeblich selbst in den Fachjournalen aus der Zeit der Vorbereitung der Gewerbeordnung und selbst in den Tagen der öffentlichen Berathung der Theaterparagraphen irgend ein Anzeichen ernster Theilnahme, irgend eine eingehende Erörterung, irgend einen Versuch der Einwirkung auf die Beschlüsse des Reichstages suchen. Auch für die Presse schien die Sache keine höhere Bedeutung zu haben […].[92]

Bevor die neue Gewerbeordnung am 1. Oktober 1869 in Kraft trat, wandte sich das Preußische Staatsministerium im September mit einer Verfügung an alle Regierungen des Norddeutschen Bundes. Die Mitgliedsstaaten wurden dazu aufgefordert, das Gesetzeswerk entsprechend dem Leitgedanken der neuen Gewerbeordnung einzuführen und alle polizeilichen Beschränkungen aufzuheben, „soweit dies mit dem öffentlichen Wohle irgendwie verträglich" sei.[93] Weiterhin wurden die preußischen Ausführungsbestimmungen der neuen Gewerbeordnung sowohl an Presseredaktionen geschickt, als auch an sämtliche Landesregierungen. Das Ziel dieser Maßnahme bestand in einer möglichst gleichmäßigen Umsetzung der neuen Gewerbeordnung nach preußischer Vorlage im ganzen Bundesgebiet.[94]

***

Mit der neuen Gewerbeordnung hielt auch das Gewerbe im Umherziehen Einzug in die Gewerbegesetzgebung. Zuvor hatten in Preußen lediglich Steuerverordnungen die Bedingungen dieser Gewerbetätigkeiten geregelt, die

---

Staats-Anzeiger (amtliches Nachrichtenblatt), *Neue Preußische Zeitung* – später in *Kreuzzeitung* umbenannt (konservativ-monarchistisch), *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* – später in *Deutsche Allgemeine Zeitung* umbenannt (konservativ, Bismarck-nah), *Vossische Zeitung* (liberal, offiziös).

92 Ludwig Hahn [unter dem Pseudonym „ein Staatsbeamter"], *Das deutsche Theater und seine Zukunft*, Berlin: Wilhelm Hertz, 1876, S. 27.

93 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, herausgegeben im Büreau des Minsteriums des Innern, 30. Jg., Nr. 225, 30.09.1869 (im Folgenden zitiert als MBl. 1869, Nr. 225), S. 200–213, hier S. 201.

94 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 92 f.; MBl. 1869, Nr. 225, S. 200–213.

preußische Gewerbeordnung von 1845 umfasste nur das stehende Gewerbe.[95] Ende April 1869 hielt die vom Parlament aufgestellte Kommission unter Leitung des Altliberalen Carl Rudolph Friedenthal hinsichtlich der Überarbeitungen des Entwurfs zum Gewerbe im Umherziehen fest, es handle sich bei letzterem um den „romantische[n] Theil der Gewerbeordnung“ beziehungsweise „von denjenigen Gewerbetreibenden, […] mit denen sich unsere Dichter […] vorzugsweise gern beschäftigen.“[96] Die Kommission habe jedoch weder eine romantisierte Sicht auf diese Gewerbezweige, noch eine Haltung, die die entsprechenden Akteur:innen als „einen Theil der bürgerlichen Gesellschaft“ begreife, „der weniger ehrlich, weniger nützlich sein Gewerbe betreibt, als diejenigen, die das stehende Gewerbe kultiviren.“[97] Deswegen begrüße es die Kommission auch, dass der Bundesrat im Gesetzesentwurf „wesentliche Schranken und wesentliche Erschwerungen dieses Gewerbebetriebes hat fallen lassen.“[98]

Alles andere als romantisch war die Perspektive der Kommission auf reisende Theatergruppen und Künstler:innen. Der Ausschuss befand es „für nöthig“, diese Akteur:innen „unter mehr erschwerende Bestimmungen zu stellen, als die übrigen Gewerbetreibenden im Umherziehen.“[99] Es gelte, das Publikum zu schützen, denn „gerade auf dem Lande (in den großen Städten viel weniger) [liegt] eine wahre Landplage darin […], daß solche Schaustellungen das Land überschwemmen […].“[100] Daher sollte die sogenannte Bedürfnisfrage den höheren Verwaltungsbehörden die Möglichkeit geben, nur eine beschränkte Anzahl von Bewilligungen (Legitimationsscheine) für reisende Theaterunternehmungen auszustellen.[101] Abgeordnete der Deutschen Fortschrittspartei und der Nationalliberalen Partei sprachen sich gegen die Bedürfnisprüfung aus. Denn die Behörden erhielten ihrer Argumentation zufolge damit einen derartig großen Ermessensspielraum, dass sie theoretisch auch beschließen könnten, in ihrem jeweiligen Regierungsbezirk gar keine Legitimationsscheine auszustellen.[102] Die Mehrheit der Abgeordneten stimmte jedoch für die Bedürfnisprüfung.[103]

---

95 Vgl. GS 1820/619, S. 147–164; GS 1845/2541, S. 44.

96 Verhandlungen des Reichstags, 31. Sitzung, 30.04.1869, in: RTP, S. 691–719, hier S. 691. Friedenthal verwies dabei auf Karl von Holtei.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Verhandlungen des Reichstags, 31. Sitzung, 30.04.1869, in: RTP, S. 691–719, hier S. 709.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Verhandlungen des Reichstags, 31. Sitzung, 30.04.1869, in: RTP, S. 691–719, hier S. 710. Laut der Historikerin Angelika Hoelger wurden Bedürfnisprüfungen in Preußen seit dem

Am 1. Januar 1870 trat Titel III bezüglich des Gewerbes im Umherziehen der Gewerbeordnung des Norddeutschen Bundes in Kraft. Relevant für reisende Theaterunternehmungen waren dabei fortan vor allem die Paragrafen 55 und 59. Punkt 4 des Paragrafen 55 legte fest, dass für „gewerbliche oder künstlerische Leistungen oder Schaustellungen, bei welchen ein höheres wissenschaftliches oder Kunst-Interesse nicht obwaltet",[104] vorab ein Legitimationsschein einzuholen sei. Dieser war nur im Bezirk der ausstellenden Behörde und nur für ein Kalenderjahr gültig – bei den Konzessionen der stehenden Theater (nach § 32 RGO) war hingegen keine zeitliche Beschränkung zulässig. Paragraf 59 regelte, der umrissenen Perspektive des Parlaments Ausdruck gebend, die spezifischen Zusatzbedingungen für reisende Theatergewerbe:

> §. 59. Wer auf den Straßen oder sonst im Umherziehen oder an einem Orte vorübergehend und ohne Begründung eines stehenden Gewerbes öffentlich Musik aufführen, Schaustellungen, theatralische Vorstellungen oder sonstige Lustbarkeiten öffentlich darbieten will, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, bedarf, außer den übrigen Erfordernissen, der vorhergehenden Erlaubniß durch die Behörde des Ortes, an welchem die Leistung beabsichtigt wird. Die Ertheilung von Legitimationsscheinen für diese Gewerbe wird versagt, sobald der, den Verhältnissen des Verwaltungsbezirkes der höheren Verwaltungsbehörde entsprechenden Anzahl von Personen Legitimationsscheine ertheilt sind. Umherziehenden Schauspieler-Gesellschaften wird der Legitimationsschein nur dann ertheilt, wenn der Unternehmer die im §. 32. vorgeschriebene Erlaubniß besitzt.[105]

Zusätzlich zum Legitimationsschein benötigten umherziehende Theaterunternehmungen an ihren Spielorten also eine Genehmigung der entsprechenden Ortsbehörde. Um außerhalb des gestatteten Bezirks aufzutreten, musste der (ab 1884 Wandergewerbeschein genannte) Legitimationsschein von den zuständigen Beamten auf den entsprechenden Bezirk erweitert werden. Die Behörden konnten die Ausstellung eines Legitimationsscheins oder dessen Ausdehnung auf einen anderen Bezirk auf Basis der Bedürfnisfrage verweigern,

---

zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit Gewerbezulassungen von Schankwirtschaften vorgenommen. Ab den 1840er Jahren wurde die Bedürfnisfrage auch bezüglich der Konzessionierung von Theaterspielstätten gestellt (vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 27–37). Der Autorin zufolge lag „[d]er Bedürfnisfrage die Annahme zugrunde, dass es umso seltener zu Ausschweifungen kommen würde, je weniger Einrichtungen existierten und Gelegenheiten geboten würden. Das Hauptaugenmerk dieser Kontrollpolitik lag eindeutig auf der Disziplinierung der städtischen Unterschichten […]" (Ebd., S. 27 f.).

104 Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 21.06.1869, in: *Bundes-Gesetzblatt des Norddeutschen Bundes*, 1869, Nr. 26, S. 245–282, hier S. 258 f.

105 RGO 1869, S. 260.

also wenn sie befanden, dass bereits eine ausreichende beziehungsweise zu hohe Anzahl an Legitimationsscheinen erteilt sei.[106] Für stehende Theater (§ 32 RGO) war die Bedürfnisprüfung beziehungsweise die Beschränkung der Anzahl von Spielstätten nicht zulässig.[107]

Bemerkenswert ist an Paragraf 59 auch die Unterscheidung von „Schaustellungen, theatralische[n] Vorstellungen“ und „[u]mherziehenden Schauspieler-Gesellschaften“.[108] Unter theatralischen Vorstellungen wurden Aufführungen szenischer Handlungen mit Dialogen, Gesten, Mimik, Gesang und Tanz verstanden.[109] Diese Differenzierung steht in der Tradition der besprochenen preußischen Theatergesetze und -verordnungen des frühen 19. Jahrhunderts und belegt deutlich, dass das Schauspiel gegenüber theatralischen Vorstellungen und Schaustellungen anders bewertet wurde. Reisende Schauspielgruppen benötigten zusätzlich zum Legitimationsschein nach Paragraf 55 (RGO) auch eine Theaterkonzession nach Paragraf 32 (RGO). Diese Doppelbelastung beziehungsweise dieser Zwischenstatus wurde 1883 auch auf die stehenden Theaterhäuser, die Veranstaltungen ohne ‚höheres Kunstinteresse‘ anboten, übertragen. Ab den späten 1880er Jahren wurde die juristische Sonderstellung reisender Schauspiel-Unternehmungen von den Polizeibehörden auch genutzt, um Zirkusse einzuschränken (s. Kapitel 2.3.2).

Die Gesetzgeber gingen davon aus, dass bei umherziehenden Theaterunternehmen „ein höheres wissenschaftliches oder Kunst-Interesse nicht obwaltet“ – es sei denn, letztere konnten die Behörden in sogenannten Probeaufführungen vom Gegenteil überzeugen.[110] Gelang dies, konnten sie sich auf Grundlage einer Regelung aus dem Jahr 1820 von der Steuerpflicht für umherziehende Gewerbe befreien lassen.[111] Das in Berlin befindliche Königliche Ober-Tribunal entschied im Oktober 1878 hinsichtlich der Beschwerde einer reisenden Schauspielgesellschaft, die wie beschrieben neben dem Wandergewerbeschein auch eine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) beantragen musste, Folgendes: Für den Nachweis, „daß bei den künstlerischen Leistungen

106 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 59.

107 Die Bedürfnisfrage wurde für Paragraf 32 (RGO) während des Ersten Weltkrieges im Jahr 1917 auch noch eingeführt, sollte sich aber – wie an späterer Stelle zu sehen sein wird – als mehr oder minder irrelevant erweisen.

108 RGO 1869, S. 260.

109 Vgl. Karl Ludwig Schecher, *Gewerbepolizeirecht des Deutschen Reichs*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1910, S. 97.

110 RGO 1869, S. 258.

111 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 42; Robert von Landmann, *Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich nach der Fassung vom 01.07.1883, unter Berücksichtigung der Materialien der Gesetzgebung, der Entscheidungen der deutschen Gerichtshöfe und der Litteratur, erläutert und mit den Vollzugsvorschriften*. Nördlingen: Beck, 1884, S. 241.

ein höheres Kunstinteresse obwalte", sei es nicht ausreichend, „daß mehraktige Schau-, Trauer- und Lustspiele zur Aufführung gebracht worden sind und daß in dem Stadttheater einer größeren Stadt gespielt worden ist."[112]

In der Steuerverordnung von 1820, die bis 1869 das Wandergewerbe in Preußen geregelt hatte, war das vermeintliche Fehlen eines „rein wissenschaftlichen Interesses" oder „höheren Kunstinteresses" bezüglich der umherziehenden Theatergruppen nur im Zusammenhang mit den Probeaufführungen thematisiert worden.[113] 1869 erhielt die Idee in den Paragrafen 55 und 59 der neuen Gewerbeordnung deutlich mehr Raum. Die Annahme eines fehlenden Wissenschafts- respektive Kunstinteresses wurde auch in der Parlamentsdebatte nicht hinterfragt. So befand etwa der Fortschrittspartei-Abgeordnete Heinrich Runge, es bestehe „wohl kein Zweifel", dass bei Darbietungen von umherziehenden Gewerben „[…] ein höheres Interesse der Kunst und Wissenschaft nicht Anwendung finde".[114] Das ‚höhere' wissenschaftliche oder künstlerische Interesse wurde anfänglich nicht genauer definiert, sollte jedoch später Gegenstand von juristischen Erörterungen und Gerichtsstreitigkeiten werden.

Ganz offenkundig wurde die im obigen Abschnitt umrissene Hierarchisierung von stehenden und wandernden Theaterbetrieben in der Gewerbeordnung des Norddeutschen Bundes nicht nur erhalten, sondern sogar ausdifferenziert. Mit Einführung der neuen Gewerbeordnung im Jahr 1869 unterstanden privat geführte Theater durch ihren Status als Gewerbe (wie in Preußen seit 1810 Usus) den jeweiligen Innenministerien der Länder. Als den Künsten und der Bildung dienende Institutionen waren königlich subventionierte Bühnen (neben ihrer Befreiung von der präventiven Zensur) vom Geltungsbereich der Gewerbeordnung ausgenommen.[115] Für die Vergabe der Konzessionen und für den Erlass ergänzender Verordnungen waren die örtlichen Polizeibehörden zuständig. Auch die Gemeinden hatten ein gewisses Mitspracherecht, beispielsweise indem sie ortspolizeiliche Verordnungen mitausarbeiteten.[116] In Berlin wurden die entsprechenden polizeilichen Ver-

---

112 *Justiz-Ministerialblatt für die preußische Gesetzgebung und Rechtspflege*, Nr. 47, 15.10.1878, (im Folgenden zitiert als JMBl. 1878, Nr. 47), S. 195.

113 GS 1820/619, S. 162.

114 Verhandlungen des Reichstags, 31. Sitzung, 30.04.1869, in: RTP, S. 691–719, hier S. 709.

115 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 40; Leonhardt, *Im Bann*, S. 32. Akten über die Königlichen Theater wurden bei der Berliner Polizei trotzdem geführt (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 611–632, Landesarchiv Berlin). Sie dokumentieren jedoch vor allem die Korrespondenz zwischen Theaterleitung und Polizei über bauliche Maßnahmen.

116 Vgl. Paul Wölbing, *Berliner Stadtrecht, Ein Handbuch des Verwaltungsrechtes der Stadt Berlin*. Berlin: Guttentag, 1911, S. 168.

ordnungen nach Zustimmung des Magistrats vom Berliner Polizeipräsidenten erlassen.[117] Für die Erteilung von Schauspielkonzessionen und Legitimationsscheinen (Wandergewerbescheinen) war im Stadtkreis Berlin das Polizeipräsidium zuständig.[118]

***

Die von wirtschaftsliberalen Politikern[119] gewünschte Konkurrenz kam durch Einführung der neuen Gewerbeordnung tatsächlich zustande, nur führte sie zu einem anderen Ergebnis als dem erhofften, nämlich zu einem Boom besonders visueller, musikalischer und vergnüglicher Theaterformen. Es bewahrheitete sich also das genaue Gegenteil der Annahme des Gesetzgebers, die wirtschaftliche Konkurrenz sondere die (vermeintlich) schlechten Theaterformen kurzerhand aus.[120] Der konservative Abgeordnete Hermann Wagener äußerte diese Vorahnung bereits am 13. April 1869 im Rahmen der parlamentarischen Debatte über den Entwurf der Gewerbeordnung: „Dann möchte ich aber auch noch darauf hinweisen, meine Herren, ich glaube, diejenigen Herren, die sich von derartigen formellen Bestimmungen sehr viel versprechen für die Hebung unsrer Bühne, werden sich in dem Erfolge später sehr getäuscht sehen."[121]

2.1.2 *Blüte und Misere der Liberalisierung*

> Jeder Bierwirth bekam jetzt die Berechtigung, seine Biertonnen mit Theaterbegleitung zu verzapfen und seine Kalbscotelettes mit dramatischer Beilage an den Mann zu bringen. […] In dem dicken Tabaksqualm der ‚Nicotinbühnen' erstickten allmählich die Hoffnungen der Sanguiniker, welche von der Theaterfreiheit ein goldenes Zeitalter der dramatischen Volksdichtung erträumt hatten.[122]

Nach Einführung der liberalisierten Gewerbeordnung im Jahr 1869 wurde von der veränderten Gesetzeslage umgehend Gebrauch gemacht: Zwischen 1869 und 1879 erteilten die Berliner Behörden 173 neue Konzessionen nach Paragraf 32, viele davon an Wirt:innen, die in ihren Gasthäusern nun

117 Vgl. Wölbing, *Berliner Stadtrecht*, S. 36.
118 Vgl. Wölbing, *Berliner Stadtrecht*, S. 45.
119 Hier wird bewusst nur die männliche Form verwendet, da das aktive und passive Frauenwahlrecht erst im November 1918 eingeführt wurde.
120 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 28.
121 Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, in: RTP, S. 346–360, hier S. 354.
122 Oscar Blumenthal, *Theatralische Eindrücke*. Berlin: Hofmann, 1885, S. 345 f.

auch Aufführungen veranstalteten.[123] Denn wie gesehen wurden Theaterkonzessionen nun ohne Repertoirebeschränkungen sowie ohne künstlerische, sittliche und finanzielle Eignungsprüfung vergeben. Nicht nur die Anzahl der Theaterveranstaltungsorte, sondern auch jene von Personen, die sich beruflich den darstellenden Künsten verpflichteten, nahm in dieser Zeit deutlich zu. Darüber hinaus wurden – dies ist natürlich auch im Kontext des massiven Konjunkturaufschwungs ab 1850 zu sehen – neue Theaterhäuser gebaut. Häufig hatten dabei Aktiengesellschaften oder Investor:innen ihre Finger im Spiel, die in der Verpachtung der Gebäude ein profitbringendes Geschäft sahen.[124] Nach Einführung der neuen Gewerbeordnung stieg der Konkurrenzdruck, wie von den Parlamentariern erhofft, rasch an. In der Folge mehrten sich auch die Theaterkonkurse und -schließungen und viele Schauspieler:innen fanden sich in einer äußerst prekären Lage wieder.[125]

Dieser „Verfall der deutschen Theater", wie beispielsweise der erwähnte Beamte Ludwig Hahn die Theatermisere in seiner Streitschrift bezeichnete, war nicht nur „Gegenstand der Besorgnis in literarischen und künstlerischen Kreisen",[126] sondern auch Inhalt zahlreicher Diskussionen und Publikationen. Wie bereits vor 1869 wurde bestimmten Theaterformen die Schuld für den ‚Verfall', ‚Missstand' und ‚Niedergang' des Literaturtheaters zugeschoben. Waren es in der 1860 von Eduard Devrient verfassten Publikation des DBV die Sommertheater gewesen, wurden in den 1870er Jahren die sogenannten *Cafés chantants* oder Tivolitheater angeschwärzt. Hahn hielt 1876 etwa fest: „Nur die Spezialität im niederen Genre, welche von den Tivolitheatern und erweiterten Cafés chantants schon vorher über Gebühr kultivirt worden war, hat unter der Herrschaft der Theaterfreiheit ein noch unvergleichlich erweitertes Feld gewonnen."[127] Diese „äußerlich in Theater umgewandelten Cafés chantants und sogenannten ‚Tingel-Tangels'" und ihr „entsittlichende[s] Treiben" führten dem Staatsbeamten zufolge zu einer „bedenklichen Ausbeutung der Theaterfreiheit".[128] Auf die Rede des linksliberalen Abgeordneten Franz Duncker während der erwähnten parlamentarischen Diskussion über den Entwurf der neuen Gewerbeordnung Bezug nehmend, fügte der Autor hinzu:

123 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 106; Rübel *Geschichte der GDBA*, S. 81 f.

124 Vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 57.

125 Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 3: *Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart: Metzler, 1999, S. 44; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 82.

126 Hahn, *Theater*, S. 3.

127 Hahn, *Theater*, S. 42 f.

128 Hahn, *Theater*, S. 93.

> [D]ie leichter geschürzte Muse der Possen und Frivolitäten lockt das habituelle Theaterpublikum viel wirksamer und nachhaltiger an, und die Prophezeiung eines Reichstagsredners, daß das Publikum der beste Richter über den Werth der einzelnen Bühnen sei und in ein Theater, welches schlechte Sachen gebe, nicht hineingehen werde, – hat sich, wie jeder Menschenkenner vorhersehen konnte, durchaus nicht erfüllt und wird sich vermuthlich je länger um so weniger erfüllen.[129]

Um der neuen Konkurrenz standzuhalten, sahen sich Hahn zufolge auch die ‚besseren' oder ‚richtigen' Theater gezwungen, „bloße Ausstattungs- und Spektakelstücke" oder „frivole Offenbachiaden" zum Besten zu geben.[130] Wie bereits Devrient forderte Hahn die Etablierung von Schauspielschulen sowie eine Anerkennung und Förderung des Literaturtheaters durch den Staat, da „[d]er Einfluß der Bühne auf Geist und Sitte des Volkes" wesentlich sei und der Staat daher ein Interesse an guten nationalen Bildungstheatern habe.[131] Außerdem schlug er „im Interesse der dramatischen Kunst" die Gründung einer Kommission für Theaterangelegenheiten auf Reichsebene vor,[132] die mit Vertreter:innen staatlicher Behörden, Intendanten der königlichen Bühnen und Abgesandten von DBV, GDBA sowie der Genossenschaft dramatischer Autoren besetzt werden sollte.[133]

Die Kritik Ludwig Hahns richtete sich also in erster Linie gegen die *Cafés chantants* und die Tivoli- oder Spezialitätentheater. Zirkusaufführungen und Artist:innen schienen ihm hingegen kein Dorn im Auge zu sein – anders als Eduard Devrient, der Kunstreiter:innen 1860 als Konkurrenz bezeichnet hatte,[134] erwähnte er sie nicht einmal. Hahns Schrift, die exemplarisch für den zeitgenössischen Theaterdiskurs steht, kann entnommen werden, dass die

129 Hahn, *Theater*, S. 41.

130 Hahn, *Theater*, S. 43.

131 Hahn, *Theater*, S. 29. Siehe auch ders., *Theater*, S. 29–32. Mit den Verweisen auf Eduard Devrient und Zitaten aus Schriften Heinrich Rötschers und Rudolf von Gottschalls schreibt sich Ludwig Hahn in eine bestimmte Denktradition ein und führt diese fort. Heinrich Rötscher war unter anderem Herausgeber der klassizistisch orientierten Fachzeitschrift *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur*, der konservativ-klassizistische Germanist Rudolf von Gottschall erlangte Bekanntheit durch die mehrfach aufgelegte Schrift *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (1855) (vgl. Kotte, *Theatergeschichte,* S. 347 f.; Helmuth Widhammer, *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860)*. Stuttgart: Metzler, 1977, S. 9, 19, 45 f., 80). Hahn zitiert unter anderem Gottschalls Theaterstreitschrift *Das deutsche Theater der Gegenwart.*

132 Hahn, *Theater*, S. 101.

133 Vgl. Hahn, *Theater*, S. 99 f.

134 Vgl. Devrient, *Vorstellung*, S. 368.

Zirkusse in den 1870er Jahren von Literaturtheater-Verfechter:innen noch nicht als ernsthafte Bedrohung empfunden wurden.

Zur Erinnerung: Circus Renz besaß in den 1870er Jahren noch keine eigene beziehungsweise keine längerfristig nutzbare fixe Spielstätte in Berlin. Das Unternehmen konnte sich erst nach dem Weggang von Circus Salamonsky im Jahr 1879 fest in der ehemaligen Markthalle etablieren; das Gebäude von Circus Krembser wurde 1886, das von Circus Busch 1896 errichtet. Als bedrohliche Konkurrenz für die bürgerlichen Literaturtheater-Spielstätten wurden Zirkusgesellschaften, wie an späterer Stelle genauer besprochen wird, erst ab den 1880er Jahren wahrgenommen. Nichtsdestoweniger finden sich Ende der 1870er Jahre erste Anzeichen einer sich anbahnenden Rivalität. Beispielsweise war im Zusammenhang mit der Aufführung der Pantomime *Königin von Abessynien* bei Circus Renz im November 1877 in der *Berliner Börsen-Zeitung* zu lesen, dass das Stück nicht nur „[e]inen reizvollen Anblick gewährte", sondern „sich aus einer Sammlung ausgesuchter weiblicher Schönheiten zusammensetzt, wie sie wohl kein anderes Ballet der Welt ausweisen kann."[135] Und, fuhr der Bericht fort,

> [s]ieht man diese stattliche Schaar anmuthiger Schönen und hört, welche Gage ihnen Director Renz zahlt, so begreift man die Reizlosigkeit des Chores der Statistinnen und Tänzerinnen in unseren Theatern und versteht die Klagen der Bühnenleiter, daß der Circus ihnen so vollständig den Garten der Schönheit plündere. [...] Am Sonnabend sowohl wie am Sonntag waren die Räume ausverkauft.[136]

Die Inszenierungen bei Circus Renz in Berlin zogen also nicht nur ein großes Publikum an, sondern aufgrund der attraktiven Gagen offenbar auch viele Balletttänzer:innen. Im österreichischen *Neuigkeits-Welt-Blatt* wurde im September 1878 ebenfalls über die hohen Gagen bei Circus Renz berichtet. Herausragende Künstler:innen erhielten zwischen 1200 und 1500 Mark pro Monat und verdienten „somit ein größeres Einkommen als mancher General."[137] Die „Sterne ersten Ranges" hätten sogar noch weitaus höhere Gagen.[138] Die berühmte Reitkünstler:in Miss Ella etwa habe für ihr dreiwöchiges Gastspiel bei Circus Renz gar 18'000 Mark erhalten.[139] Vertraut man den Angaben in einer 1909 vom Reichstagsabgeordneten Maximilian Pfeiffer publizierten Schrift, so

135 *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.11.1877, S. 77.
136 Ebd.
137 *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 20.09.1878, o. S.
138 Ebd.
139 Ebd.

hatte die Mehrzahl der Schauspieler:innen in Deutschland zu dieser Zeit nicht ein Monats-, sondern ein Jahreseinkommen von 1000 bis 1500 Mark.[140]

Im Januar 1880 schrieb die *Berliner Börsen-Zeitung*, wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt:

> Der Circus Renz ist bezüglich des Besuches den meisten der hiesigen Theater in einer für die Letzteren wahrhaft beschämenden Weise überlegen. Man behauptet, die Productionen auf dem Trapez, auf gesattelten und ungesattelten Pferden, die Pantomimen-Ballets u.s.w. übten eben auf das große Publicum eine viel stärkere Anziehungskraft aus, als alle Kömödien [sic!] und Tragödien.[141]

Im Jahr 1888 trat dann der DBV mit der Beschwerde an die Behörden heran, dass die Zirkusaufführungen für die Literaturtheater-Spielstätten sowohl durch den Entzug des Publikums als auch der besten Balletttänzer:innen eine schwere Konkurrenz bedeuteten.[142] Doch mussten sich bis zu diesem Zeitpunkt sowohl der DBV als auch die GDBA in der durch die Einführung der neuen Gewerbeordnung 1869 veränderten Lage erst einmal zurechtfinden und organisieren.

2.1.3 *Die Interessenvertretung des Literatur- und Bildungstheaters formiert sich*

Die Liberalisierung der Theatergesetze hatte wie angedeutet nicht nur zahlreiche Neugründungen, sondern auch viele Schließungen und Konkurse zur Folge, von denen sowohl die Direktor:innen der Stadt- und Privattheater als auch (und weitaus gravierender) die Schauspieler:innen betroffen waren. Die Intendanten der Hofbühnen hatten ihrerseits mit der Einführung der neuen Gewerbeordnung ihre Monopolstellung über Trauerspiel, Oper und Ballett verloren.[143] Es überrascht daher nicht, dass die 1871 gegründete Schauspieler:innen-Genossenschaft (GDBA) und der Direktorenverband (DBV), eigentlich opponierende Interessenvertretungen, zur Verbesserung ihrer Situation

---

140 Maximilian Pfeiffer, *Theater-Elend. Ein Weckruf.* Bamberg: Bamberger Neueste Nachrichten, 1909, S. 12 f. Sich für die Anliegen der Schauspieler:innen stark machend, schreibt der Politiker: „Eine Zusammenstellung von Seiten wohlunterrichteter Bühnenangehöriger […] berechnet, daß ungefähr die Hälfte aller Bühnenangehörigen ein Jahreseinkommen von weniger als 1000 Mark hat. Diesen 50 Prozent treten weitere 20 Prozent zur Seite mit 1000–1500 Mk., weitere 20 Prozent zwischen 1500 und 3000 Mk. und nur 10 Prozent haben über 3000 Mark!“ (Pfeiffer, *Theater-Elend*, S. 12).

141 *Berliner Börsen-Zeitung*, 08.01.1880, S. 4.

142 Vgl. Generalverordnung Kreishauptmannschaft Leipzig, 04.08.1888, Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

143 Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 137.

beide ein neues Theatergesetz oder zumindest eine grundsätzliche Überarbeitung von Paragraf 32 der Gewerbeordnung forderten.[144]

Der DBV, der bei der Ausarbeitung der Gewerbeordnung nicht konsultiert worden war, beschloss im Laufe einer Versammlung im Mai 1871, sich für ein neues, spezifischeres Theatergesetz auf Reichsebene einzusetzen. Es wurde eine fünfköpfige Kommission ins Leben gerufen, um einen entsprechenden Gesetzesentwurf auszuarbeiten. Die Interessenvertreter:innen der Schauspieler:innen und anderer Theaterangestellter bildeten 1871 ebenfalls eine Fünfer-Delegation, die fortan mit derjenigen des DBV über die Ausarbeitung des neuen Theatergesetzentwurfs verhandelte.[145] Denn wie bereits erwähnt, gründete sich die GDBA auch als Reaktion auf das Vorhaben des DBV hin, da die Schauspieler:innen ihre Anliegen in dem erhofften neuen Theatergesetz ebenfalls vertreten wissen wollten.[146]

Ab Juli 1871 tagte die Kommission unter der Leitung des Freiherrn Karl von Perfall, Intendant der königlich-bayerischen Hof- und Residenztheater. Doch wurde der geplante Vorstoß bereits im folgenden Jahr wieder aufgegeben. Die Kommission hatte sich mit Abgeordneten und Regierungsvertretern in Verbindung gesetzt, um in Erfahrung zu bringen, ob überhaupt Erfolgsaussichten für das Gesetzesprojekt bestanden – mit negativem Ergebnis: Weder im Reichstag noch im Bundesrat bestand die Bereitschaft, nach den langwierigen Verhandlungen zur Durchsetzung der neuen Gewerbeordnung die Theater-Paragrafen zu überarbeiten beziehungsweise die Gewerbegesetze nochmals zu revidieren. Daher überreichte der DBV dem Bundesrat lediglich eine Petition mit der Bitte um Unterstützungsgelder, die er für eine Verbesserung der Lage der Theaterangestellten einsetzen wollte. Hintergrund dieser erhofften Finanzspritze war die auch zur Förderung von Kunst und Wissenschaft vorgesehene französische Kriegskostenentschädigung infolge des Deutsch-Französischen Krieges (1870/71). Das Gesuch wurde jedoch im Mai 1873 ohne Begründung abgelehnt.

Bis zur Gründung einer Kommission für die Erarbeitung eines Reichtheatergesetzes im Jahr 1901 unternahm der Direktorenverband daraufhin vorerst

144 Das System der politischen Interessenvertretung entwickelte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts, wobei die Interessenverbände jedoch „erst nach der Gründung des Deutschen Reiches zu einem innenpolitischen Machtfaktor anstiegen." (Hans-Peter Ullmann, *Interessenverbände in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 114). Vgl. auch Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 335, 1042 f.

145 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 55–64. Bis 1918 waren auch Intendanten und Direktoren, die bereits eine Mitgliedschaft im DBV besaßen, als Mitglieder der GDBA zugelassen und stimmberechtigt (vgl. ders., *Geschichte der GDBA*, S. 61 f.).

146 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 54.

keine weiteren Versuche, die Gesetzgeber zu einer erneuten Überarbeitung der Theatergesetze zu bewegen.[147] Fortan setzte sich vor allem die GDBA für eine nochmalige Revision des Theater-Paragrafen ein. 1879 tat sie sich mit der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten zusammen, um gemeinsam eine Petition zu verfassen, die das Ziel einer Einschränkung von Paragraf 32 der Gewerbeordnung verfolgte.[148]

Während der 1870er Jahre blieben die Bestrebungen der Literaturtheater-Lobby, eine Veränderung der liberalisierten Theatergesetze zu erwirken, also zunächst erfolglos. Durch die vorbereitenden Arbeiten der Kommission waren jedoch erstmals die Inhalte eines spezifischen Reichstheatergesetzes umrissen worden. Einerseits handelte es sich dabei um die öffentlich-rechtliche Ebene, also das Konzessionierungswesen, und andererseits um den privatrechtlichen Bereich, das heißt die Arbeitsverträge und -bedingungen an festen Theatern.[149]

***

Die gemeinsame Petition der GDBA und der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten wurde im März der Jahre 1879 und 1880 im Rahmen einer allgemeinen Überarbeitung der Gewerbeordnung im Reichstag tatsächlich diskutiert und letztlich, vor allen Dingen dank der Unterstützung der konservativen Abgeordneten, gutgeheißen.[150] Die daraus resultierende Novellierung des Paragrafen 32 (RGO) ging der GDBA jedoch nicht weit genug. In der Denkschrift *Das Deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz* hielt GDBA-Mitgründer Franz Krückl im Dezember 1882 fest, „daß den § 32 v. J. 1869

---

147 Vgl. *Die deutsche Bühne*, 1.4, 1 (1909), S. 61–63; Lennartz, *Theater*, S. 107; Karl von Perfall, *Denkschrift an den Deutschen Bühnen-Verein. Rückblick auf die letzten fünfzehn Jahre*. München: Wolf, 1886, S. 1–9; Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 137–147. In den Unterlagen des Reichstags ist entgegen den Angaben in den genannten Quellen für das Jahr 1880 der Eingang einer Petition des Deutschen Bühnenvereins verzeichnet (vgl. Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–10.05.1880, in: RTP, S. 1402–1407, hier S. 1406).

148 Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 82–84. Für das Petitionsrecht vgl. Conrad Bornhak, „Das Petitionsrecht“, in: *Archiv des öffentlichen Rechts* 16.3 (1901), S. 403–424; Georg Krause, *Das Petitionsrecht nach dem Staatsrecht Preussens und des Reiches*. Unv. Diss., Universität Greifswald, 1916; Hans Tschirch, *Das Petitionsrecht in Preußen und im Reiche*. Unv. Diss., Universität Greifswald, 1917.

149 Vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 81.

150 Die Bestrebungen dieser Bühnenverbände wurden im Februar 1879 auch in der *Berliner Börsen-Zeitung* besprochen, die sich der Beschränkung der Theatergesetze positiv gegenüberstellte (vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, 25.02.1879, S. 7). Die Petition selbst ist nicht überliefert, lediglich ihr Eingang ist in den Unterlagen des Reichstags verzeichnet (vgl. Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–12.07.1879, in: RTP, S. 2484).

ein verhängnißvoller Irrthum veranlaßt hat“[151] und dass das Gesetz „jedem beliebigen Individuum die Möglichkeit eröffnete, mit der Kunst ganz seiner Willkühr ein Geschäft zu treiben.“[152] Auch die Überarbeitung des Paragrafen im Jahr 1880 habe diesen Missstand nicht beseitigt. In der Denkschrift, die an alle Mitglieder des Reichstags versandt wurde, forderte die GDBA daher eine Abkehr von den Annahmen, „1. daß jeder beliebige Mensch zum Betriebe eines Theater-Unternehmens tauge; 2. daß es auch Theater geben müsse, bei welchen ein höheres Interesse der Kunst nicht obwaltet.“[153] In anderen Worten: Das Konzessionswesen sollte eingeschränkt werden und Theaterkonzessionen sollten nur noch Aspirant:innen erhalten, die Theater im Sinne der GDBA anboten, das heißt auf literarischen Vorlagen basierendes Bildungstheater.

Denn die „theatralische[n] Vorstellungen ohne höheres Kunst-Interesse“ erniedrigten nach Auffassung der DGBA die ‚eigentliche‘ Theaterkunst.[154] Die „in die Gewerbe-Ordnung hineingezwängt[en]“ Theatergesetze hätten „dem Tingeltangel-Unwesen Thür und Thor geöffnet“, sodass „gewöhnliche Miethslokale durch Errichtung einer ‚Bühne‘ zu ‚Theatern ohne Kunst-Interesse‘ hinaufgestiegen [sind].“[155] Genau dagegen ging die GDBA nun vor, und das durchaus erfolgreich. Schon 1883 erhielt die Gewerbeordnung nämlich einen Zusatzparagrafen (§ 33a RGO), der eine Unterscheidung und unterschiedliche Behandlung verschiedener Theaterformen – je nachdem, ob sie als ‚höhere‘ oder ‚niedere‘ Kunst angesehen wurden – innerhalb der stehenden Theater einführte. Diesen ersten Erfolgen der Literaturtheater-Lobby in den 1880er Jahren ist das folgende Unterkapitel gewidmet.

2.2 Erneute Einschränkungen der Theatergesetze ab 1880

Die Landesregierungen stellten die Zuständigkeit des Norddeutschen Bundes und ab 1871 des Reiches *in puncto* Gewerbegesetzgebung nach 1869 nicht mehr infrage. Allerdings erfuhr das Gesetzeswerk in den 1870er Jahren Kritik von

151 Franz Krückl, *Das Deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz. Denkschrift im Auftrage des Präsidiums der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*. Berlin: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1882, S. 14. Die Publikation ist in den Theaterhistorischen Sammlungen der Freien Universität Berlin zu finden.

152 Krückl, *Theater*, S. 15. Krückl betonte, dass die Denkschrift nicht nur seine Meinung wiedergebe, sondern „eine Korporation von Tausenden von Mitgliedern legt ihre Ansichten an den Stufen des Thrones der Gesetzgebung nieder.“ (Krückl, *Theater*, S. 37.)

153 Ebd.

154 Krückl, *Theater*, S. 21.

155 Ebd.

allen politischen Seiten. So sind die erneuten Einschränkungen der Theatergesetze in den 1880er Jahren nicht nur das Ergebnis der Lobbyarbeit der Literaturtheater-Verbände, sondern auch in einem größeren politischen Kontext zu sehen. Denn unterschiedliche Interessengruppen wie der konservativ-revisionistische Verein für Socialpolitik, die Handwerkerbewegung und auch sozialistische Akteur:innen konnten diverse Novellierungen der Gewerbeordnung erwirken, in deren Rahmen auch die Theater-Paragrafen überarbeitet wurden.[156] Im Jahr 1878 kam es außerdem zu einer Wende in der übergeordneten politischen Lage: Hatten seit der Reichsgründung 1871 liberale Parteien den politischen Kurs geprägt, gelang es nun den Konservativen, das Ruder zu übernehmen.[157]

Nach einer von schwindender politischer Macht begleiteten Krisenphase konnten die konservativen Kräfte im Deutschen Reich ab Mitte der 1870er Jahre ihrer tiefen Abneigung gegen den Liberalismus und die Demokratie, gegen den Industriekapitalismus (die sogenannte materielle Richtung der Zeit) und gegen die damit einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen wieder (partei)politischen Ausdruck verleihen.[158] Der Wirtschaftszusammenbruch im Jahr 1873, der das Ende der sogenannten Gründerjahre einläutete, diente den Konservativen dabei als Beleg, dass der (Wirtschafts-)Liberalismus für die Missstände verantwortlich zu machen sei.[159] Der konservative Regierungskommissar Tonio Bödiker etwa ließ in einer Sitzung des Reichstags

156 Vgl. Krahl, *Gewerbeordnung*, S. 93 f.

157 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 866, 917. Zur Bedeutung von ‚konservativ' bzw. ‚Konservatismus' bietet der Soziologe Felix Schilk eine erhellende wissenssoziologische Begriffsbestimmung: „Der soziale Ort des Konservatismus ist dort, wo einst hegemoniale Lebenswelten vom Verlust ihrer Privilegien bedroht sind und in die ‚Peripherie' gedrängt werden." (Felix Schilk, „Heroismus als Weg zur Transzendenz. Metadiskursive Religionsbezüge und apokalyptische Diskurspraxis der Neuen Rechten", in: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (2021), S. 445–469, hier S. 450.) Demnach entspricht der Konservatismus „als politische Ideologie" Bestrebungen, den durch die gesellschaftlichen Veränderungen des 18. und 19. Jahrhunderts entstandenen „Verlust an lebensweltlichen Orientierungen sinnhaft zu deuten und in eine politische Bearbeitung zu überführen." (Ebd.)

158 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 915–918, 924–926. Laut dem Historiker Hans-Ulrich Wehler fand das entsprechende Gedankengut eine breite Resonanz durch Artikelserien in den Jahren 1874/75 in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* und ab 1875 in der konservativen *Neuen Preußischen Zeitung* (später umbenannt in *Kreuzzeitung*), in welchen die negativen sozialen Folgeerscheinungen des ‚Manchesterkapitalismus' beziehungsweise des sogenannten ‚raffenden Kapitals' insbesondere ‚jüdischen Drahtziehern' zugeschrieben wurden (vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 926).

159 Vgl. Rede Abg. Helldorf-Bedra in: Verhandlungen des Reichstags, 35. Sitzung, 28.04.1881, in: RTP, S. 865–887, hier S. 881 f.

1883 verlauten: „Es ist an der Zeit, jetzt dem Unwesen zu steuern, daß nicht wieder eintritt, was nach den Gründerjahren hervorgetreten ist."[160] Ab den späten 1870er Jahren und im Verlauf der gesamten 1880er Jahre prägten im Deutschen Reich insbesondere der antikatholische ‚Kulturkampf' und das ‚Sozialistengesetz' die politische Arena.[161]

In den für diese Studie analysierten Verhandlungen des Reichstags tritt die tiefe Kluft zwischen den links-liberalen und den rechts-konservativen Lagern in dieser Zeit deutlich zutage. Ein damit verbundener Diskussionsgegenstand, der allen Debatten rund um die Überarbeitung der Theatergesetze zugrunde lag, war die Frage nach der Macht der Polizei: Die linke Seite des Saales warnte vor gefährlicher Polizeiwillkür, während die rechte Seite die Polizei als geeignetes Instrument betrachtete, um (wieder) Ordnung in die Gesellschaft zu bringen.

Die Ziele der Interessenvertretung des Bildungs- und Literaturtheaters fanden dabei in den 1880er Jahren Schnittmengen mit den Positionen konservativer Parteien und Politiker, die sich, wie im Folgenden dargestellt wird, 1879 erstmalig der Anliegen der Bühnenorganisationen annahmen.

2.2.1 *Die Literaturtheater-Lobby findet Gehör in den Parlamentsdebatten 1879–1883*

Die erwähnten Petitionen der GDBA und der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten stießen im Jahr 1879 beim Reichstag auf Resonanz. Sie bildeten die Grundlage eines Antrags auf Änderung des Paragrafen 32 (RGO). Der von den deutschkonservativen Abgeordneten Carl Friedrich von Seydewitz, Karl Gustav Ackermann und Otto Heinrich von Helldorff eingereichte Antrag wurde am 21. März 1879 im Reichstag diskutiert. Die Antragsteller engagierten sich im Namen der ‚guten Sitten' und des damit in ihren Augen verbundenen Staatswohles für die Einschränkung der Gewerbeordnung beziehungsweise des Theater-Paragrafen. Sie bekundeten, sie hätten nicht vor, die Bedürfnisfrage auch für den Paragrafen 32 (RGO) einzuführen. Doch solle den Konzessionsbehörden deutlich mehr Spielraum verschafft werden,

160 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1703.

161 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 195. Unter ‚Kulturkampf' werden die staatlichen bzw. preußisch-protestantischen Maßnahmen zur Regulierung und Einschränkung der Aktivitäten der katholischen Kirche im Kaiserreich verstanden (vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 892–902). Das am 21. Oktober 1878 eingeführte ‚Sozialistengesetz' richtete sich gegen sozialistische, sozialdemokratische, kommunistische Aktivitäten und Vereinigungen sowie deren Versammlungen und Publikationen. Diese wurden qua Gesetz verboten, da die sozialrevolutionäre Bewegung vonseiten Bismarcks bzw. den Konservativen als staatsfeindlich und umstürzlerisch wahrgenommen und diffamiert wurde (vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 902–907).

um ‚ungeeignete' Aspirant:innen leichter abweisen können. Konkret sollten ihrer Auffassung nach künftig nur noch Personen eine Theaterkonzession erhalten, die gegenüber den Behörden einen Nachweis über genügend Bildung und ‚gute Sitten' erbringen könnten.[162] Das Ziel dieser Präventivmaßnahme bestehe darin, den „Mißbrauch" zu verhindern, „der mit dem jetzigen Paragraphen getrieben wird im Interesse jener niederträchtigen Vorstellungen, die wir unter dem Namen der ‚Tingeltangel' und dergleichen kennen."[163] Helldorff, damals Vorsitzender der Deutschkonservativen Partei, verkündete außerdem, dass ihm

> aus verschiedenen Theilen Deutschlands sofort Zuschriften von Schauspielern, von Verbindungen Bühnenangehöriger zugegangen sind, die diesen Antrag freudig begrüßten. Diese Herren verlangen sogar noch weit mehr als wir, sie verlangen nämlich durchgehends eine Konzession, welche nicht bloß die artistische, sondern auch die finanzielle Befähigung der Theaterunternehmer prüft. Sie schildern in drastischer Weise die Noth, in die gegenwärtig in Folge der Theaterfreiheit unser gesammtes Bühnenpersonal gerathen ist.[164]

Der Antrag der Deutschkonservativen wurde von einer Mehrheit des Reichstags angenommen und zur tiefergehenden Beratung an eine 21-köpfige Kommission überwiesen.[165] 1879 wurde die Änderung des Paragrafen 32 (RGO) nicht mehr realisiert. Die Deutschkonservativen brachten den Änderungsantrag jedoch zu Beginn des Folgejahres gemeinsam mit weiteren Anträgen zur Novellierung der Gewerbeordnung nochmals ein.[166] Aus zusätzlichen Unterlagen der Reichstagsprotokolle geht zudem hervor, dass 1880 neben der Petition der GDBA und der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten aus dem Jahr 1879 auch der DBV sowie zwei Privatpersonen Petitionen für die Einschränkung des Theater-Paragrafen einreichten.[167]

Am 17. März 1880 wurde die Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) gemeinsam mit einem Antrag bezüglich der Neuregulierung des Innungswesens im Reichstag nochmals diskutiert, wobei letzterer deutlich mehr

---

162 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 536–537.

163 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 553.

164 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 554.

165 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 556; vgl. auch mündlicher Bericht der 10. Kommission in: Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–12.07.1879, in: RTP, S. 2484.

166 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 451; vgl. auch Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–10.05.1880, in: RTP, S. 1402–1407, hier S. 1402.

167 Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–10.05.1880, in: RTP, S. 1402–1407, hier S. 1406 f.

Aufmerksamkeit erhielt. In seiner Rede stellte Mitantragsteller Karl Gustav Ackermann in Bezug auf die Abänderung des Paragrafen klar, dass die Einschränkung der Konzessionsvergabe selbstverständlich die Missstände nicht komplett beheben würde und dass die Antragsteller

> davon ab[sehen], zu erörtern, ob das Theaterwesen nicht in größerem Umfange, in einer höheren Bedeutung als Kunstanstalt zur Erfüllung der ihm zugewiesenen Kulturaufgaben einer staatlichen Fürsorge zu überweisen ist [...]. Es mag dahingestellt bleiben, ob das zu erreichen ist, was Schiller erstrebte in seiner Schrift ‚das deutsche Theater als moralische Anstalt betrachtet', was Eduard Devrient erstrebt in seiner Schrift ‚das Nationaltheater des neuen Deutschlands', was Rudolf Gottschall erstrebt in seinem Aufsatz ‚das deutsche Theater der Gegenwart' und was besonders erstrebt wird von einem nicht genannten Staatsbeamten in einer neuerlich erschienenen sehr lesenswerthen Schrift ‚das deutsche Theater und seine Zukunft'.[168]

Die bereits besprochene Denkschrift des „nicht genannten Staatsbeamten" Ludwig Hahn wurde 1879 neuaufgelegt. Und offensichtlich wurde sie sowohl von der Presse und als auch von den Mitgliedern des Reichstags rezipiert.[169] Die Konservativen grenzten sich, dies macht der obige Ausschnitt aus Ackermanns Rede deutlich, vom eigentlichen Anliegen der Literaturtheater-Lobby ab. Ihren Antrag beschränkten sie auf die Einschränkung des Konzessionswesens, denn, so führte Ackermann weiter aus,

> [d]ie Theaterfreiheit, wie sie die Gewerbeordnung eingeführt hat, ist zum großen Nachtheil der deutschen Bühne ausgeschlagen. Der Schauspielbetrieb ist mit der Schankwirthschaft in enge Verbindung getreten, es sind Bühnen entstanden, bei welchen die leicht geschürzte Muse der frivolen Posse wirkt und große Massen anzuziehen sucht und verleitet, wenn nicht zu Unsittlichkeiten, so doch zu Geschmacksverirrungen und Rohheiten.[170]

Das Zitat verdeutlicht eindrücklich, warum die Literaturtheater-Verfechter:innen in den Konservativen Verbündete fanden.

***

168 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 452.

169 Vgl. *Provinzial-Correspondenz*, 17.03.1880, o. S.; vgl. hierzu auch Wolfgang Jansen, „Zur kulturideologischen Herkunft der Abgrenzung von U und E: Kampfbegriff ‚Tingeltangel'", in: Fernand Hörner (Hg.), *Kulturkritik und das Populäre in der Musik*, Münster: Waxmann, 2016, S. 65–82, hier S. 78.

170 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 452.

Die Parlamentsdiskussionen im Zusammenhang mit der Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) geben auch einen guten Einblick in das vorherrschende Theaterverständnis. Mit Verweis auf Schillers „Schaubühne als moralische Anstalt" – eine Bezugnahme,[171] die bereits in den Beratungen über den Entwurf der Gewerbeordnung 1869 aufgetaucht war – fragte der Deutschkonservative Ackermann:

> Meine Herren, wohin sind wir mit der gepriesenen Theaterfreiheit gekommen? [...] Und [...] was führen uns die vorstädtischen Theater, was führen uns die cafés chantants und Tingeltangels vor? (Ruf [aus dem Saal, Anm. M. H.]: das sind keine Theater!) Gewiß! insoweit sie Dramas oder kleine Theaterstücke, die zum Gebiet der Schaubühne gehören, aufführen. (Widerspruch [im Reichstag, Anm. M. H.].) Diese Theater sind [...] zu einem großen Theile nichts weiter als Ausstellungsbuden der gröbsten Art von Unsittlichkeit und Sinnlichkeit, sind Tummelplätze der Frivolität, auf welchen dem Volke der Abhub der Literatur fremder Nationen vorgesetzt wird, auf welchen Ausschreitungen gegen das, was man sonst Anstandsgefühl nennt, als erlaubt angesehen werden, und das geschieht im Beisein von Frauen und Mädchen, ja von unerzogenen Kindern.[172]

Das Theater besaß nach dem Verständnis der Konservativen eine erziehende Funktion und sollte sich ganz in den Dienst tradierter Sittlichkeits- und Moralkonzeptionen sowie der nationalen Literatur stellen. Georg von Hertling von der Zentrumspartei stimmte in das Lamento seines Vorredners mit ein und wies die übrigen Parlamentarier mit Vehemenz darauf hin, dass mit dem Ausbau des Konzessionswesens jene Tendenzen aufgehalten werden sollten,

> die an den Grundlagen unserer Gesellschaftsordnung rütteln. Meine Herren, ist es da angänglich, daß wir [...] dulden, daß auf unseren Bühnen, großen und kleinen, Ehebruchsdramen französischen und deutschen Fabrikats aufgeführt werden, welche die wichtigste Grundlage unserer Gesellschaft, die Familie, fortwährend mit ihrem Schmutze bewerfen.[173]

Das bürgerlich-liberale *Berliner Tageblatt* reagierte mit einem satirischen Beitrag mit dem Titel „Parlaments-Feuilleton" auf die genannte Reichstagsdebatte.[174] Der deutschkonservative Antragsteller Ackermann, den das Blatt als „Perle von Sachsen" bezeichnete,[175] habe auch Zustimmung von der

---

171 Schillers Rede „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" von 1784 wurde im Folgejahr unter dem Titel „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" veröffentlicht (vgl. Schiller, *Schaubühne*).

172 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 537.

173 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 458.

174 *Berliner Tageblatt*, 18.03.1880. S. 4.

175 Ebd.

katholischen Zentrumspartei erhalten.[176] Die Zeitung äußerte sich kritisch darüber, dass die deutsche Regierung in Bezug auf die Verschärfung des Theater-Paragrafen „unfraglich Sympathien für die Wünsche der konservativ-klerikalen Allianz" habe.[177] Natürlich, fuhr der Beitrag spöttisch fort, „haben [wir] sehr viele Theater und darunter sehr viele schlechte – das weiß Gott",[178] um die Strategie der Konservativen wie folgt auf den Punkt zu bringen: „Vordem war das anders: vordem gab es weniger schlechte Theater. Was giebt es da Einfacheres, als daß man die Theaterfreiheit aufhebt, welche die Zahl der Musentempel vermehrt hat?"[179]

Die liberalen und linken Abgeordneten sprachen sich zwar gegen die erneute Einschränkung des Theater-Paragrafen aus, doch machten auch sie unmissverständlich klar, dass die sogenannten Ehebruchsdramen ebenfalls nicht ihrem Theaterverständnis entsprachen. Der Sozialdemokrat Max Kayser etwa betonte, dass ihn die zeitgenössischen Theaterzettel anwiderten, da sie ein Beleg dafür seien, „welche Art von Stücken aufgeführt werden, wie wenig sie den Charakter haben, das Volk sittlich fortzubilden, und wie wenig von der Kunst erkannt wird, daß sie besonders für den Theil, der der religiösen Fortbildung sich entzogen, die Aufgabe hat, ihn sittlichend fortzubilden, ihn zu Schönem und Gutem zu erziehen."[180] Kayser gab jedoch auch zu bedenken, dass das Ballett auf den königlichen Bühnen eine mindestens ebenso verwerfliche sinnliche Wirkung habe wie die Ehebruchsdramen.[181]

In einem weiteren Beitrag zum Thema schrieb das *Berliner Tageblatt*, dass die „Theater-Berichterstatter" als wirkliche Expert:innen „eigentlich berathende Stimme im Reichstage [hätten] haben sollen […]."[182] Die Redaktion wies darauf hin, dass die in der Verhandlung vielfach auf den Plan gerufene ‚Theaterfreiheit' noch nie existiert habe – eine Spitze des liberalen Blattes gegen die Berliner Theaterpolizei beziehungsweise die Zensur. Kritisch sah die Zeitung insbesondere auch den Rekurs auf Schiller:

> Seit Schiller seine Abhandlung ‚die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet', geschrieben hat, fühlt Jeder männiglich sich berufen, für die eigene strenge Moral Zeugniß abzulegen durch heftige Angriffe auf die ‚laxe Moral der Bühne'. Im Grunde ist es recht bequem, sich auf diese Weise ein Sittlichkeits-Podium zu verschaffen.[183]

176 Ebd.
177 *Berliner Tageblatt*, 18.03.1880. S. 5.
178 *Berliner Tageblatt*, 18.03.1880. S. 4.
179 Ebd.
180 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 465.
181 Ebd.
182 *Berliner Tageblatt*, 27.04.1880, S. 2.
183 Ebd.

Das eigentliche Ziel, nämlich die „Neuschöpfung einer artistischen Behörde“ beziehungsweise die Unterstellung des Theaterwesens unter das „Ministerium der schönen Künste“, habe das Parlament der Zeitung zufolge aufgrund seines „bedauerlichste[n] Dilettantismus und ein[es] Mangel[s] an gründlicher Fachkenntniß“ verfehlt.[184]

Für den konservativen Antragsteller Karl Gustav Ackermann hingegen war klar, dass nicht nur die Theaterdirektionen für die Missstände verantwortlich zu machen waren, sondern auch die „materielle Richtung der Zeit“.[185] Diese Ansicht teilte er mit Theodor Günther von der Deutschen Reichspartei, der mit Blick auf den Wirtschaftsliberalismus meinte, „man [hätte] eigentlich glauben sollen, daß die ideale Freiheit, die man für den alleinigen Leitstern der neuen Zeit gehalten hat, sich wenigstens bewähren würde im Gebiet der idealen Kunst.“[186] Die Realität habe jedoch das genaue Gegenteil bewiesen. Zum Erhalt der Sittlichkeit und Schutz des Publikums sprachen sich die konservativen Politiker daher gemeinsam mit den Abgeordneten des Zentrums für mehr staatliche Kontrolle aus.[187]

Die Abgeordneten der liberalen Fortschrittspartei widersprachen dieser Forderung, denn ihrer Meinung nach sollte der Staat nach wie vor möglichst wenig bis gar nicht eingreifen – vielmehr müsse sich die Gesellschaft selbst bessern.[188] Die Nationalliberalen wiederum waren überzeugt, dass es „der Geschmack des Publikums“ sei, der „das Theater [verdirbt]“.[189] Dies könne nicht „durch kleine gewerbliche Einschränkungen“ verhindert werden.[190] Gemeinsam mit den Sozialdemokraten versuchte die Fortschrittspartei zu verhindern, dass die Polizei durch eine Verschärfung des Paragrafen mehr Ermessensspielraum erhielt. Sie trauten den Polizeibehörden die Entscheidungskompetenz in Sachen Theaterkonzessionen beziehungsweise die Überprüfung von Bildung und Sittlichkeit nicht zu.[191] Ihre Sorge vor polizeilicher Willkür ist natürlich auch im Zusammenhang mit der Einführung des sogenannten Sozialistengesetzes im Jahr 1978 zu sehen.[192]

---

184 Ebd.

185 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 537.

186 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, S. 551.

187 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 463, 545.

188 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2586.

189 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 548.

190 Ebd.

191 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 544; Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, S. 455, 465.

192 Kurz vor Inkrafttreten des ‚Sozialistengesetzes‘ im Oktober 1878 kritisierte der Sozialdemokrat August Bebel die Polizei in einer Rede im Reichstag. Die Behörde agiere bei der Auflösung von Versammlungen willkürlich. Er sei beispielsweise daran gehindert worden,

Im Gegensatz zur „konservativ-klerikalen Allianz“[193] machte sich das links-liberale Lager in der Debatte um die Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) sowohl in den Jahren 1879/80 als auch 1883 immer wieder für die „geringeren Klassen der Bevölkerung“ stark,[194] denen nach harter Arbeit etwas Unterhaltung und Erholung gegönnt sein sollte. Die von konservativer Seite geforderte Verschärfung der Theatergesetze richte sich vor allem gegen die Arbeiter:innen, denn es sei „doch klar, daß für die gebildeten, die wohlhabenden Klassen der ganze Paragraph ziemlich gegenstandslos“ sei.[195] Aus Sicht des Sozialdemokraten Max Kayser waren gerade „die kleinen Bühnen mit dem billigen Entree und den leichten Stücken, die dem Begriffsvermögen des arbeitenden Mannes am leichtesten verständlich sind“,[196] dazu geeignet, dem von den Konservativen verurteilten „Kneipenleben“[197] dieser Bevölkerungsschicht entgegenzuwirken. Kayser sprach sich darüber hinaus für den Erhalt der „kleinen Bühnen“ aus, weil es noch schlimmer sei, wenn

> die arbeitende Bevölkerung etwa ihre Erholung und Unterhaltung im Zirkus sucht; Seiltänzerei, Pferde- und Hundekunststücke sollen ein Vergnügen der Kavaliere bleiben, (Heiterkeit [im Reichstag, Anm. M. H.]) und darum lasse man für die kleinen Leute die kleinen Theater.[198]

Für die Konservativen hingegen war klar, dass die Arbeiter:innen in den kleinen Theatern – „diesen schlechten versumpften Lokalen“ – bloß ihr hart verdientes Geld verschleuderten.[199] Diese Auffassung, dass ‚nur‘ die Arbeiter:innenklasse die Theaterangebote jenseits des bürgerlichen Bildungstheaters wahrnahm,

---

einen Vortrag zu halten, da der abgesandte Polizeibeamte die entsprechende Lokalität als zu voll und zu warm befunden habe (vgl. Verhandlungen des Reichtags, 16. Sitzung, 19.10.1878, in RTP, S. 373–386, hier S. 375). Versammlungen „von Staatsangehörigen beider Geschlechter“ (ebd.) in den Berliner Tingeltangeln sowie massenhafte Publikumsansammlungen in „den laszivsten Theateraufführungen“ (ebd.) würde die Polizei dagegen nicht verhindern. Dabei führte Bebel aus, dass „der Andrang zu den Schaustellungen im Zirkus Salamonsky so arg gewesen sei, daß eine Anzahl Besucher, und zwar vorzugsweise Damen, ohnmächtig geworden sind in Folge der Ueberfüllung und der hohen Temperatur des Saales. Wir haben nicht gehört, daß die Polizei die geringste Vorkehrung dagegen getroffen hat.“ (Ebd.) Offenbar waren also sowohl Zirkus Salamonsky (1878 noch Betreiber des Markthallenzirkus) als auch die sogenannten Tingeltangel-Spielstätten berüchtigt für ihre hohe Auslastung.

193 *Berliner Tageblatt*, 18.03.1880. S. 4 f.

194 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2582.

195 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1702.

196 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 465.

197 Ebd.

198 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 466.

199 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1703.

steht, wie im ersten Kapitel dargelegt, im Widerspruch zur sozialen Realität. Für den Zirkus beziehungsweise für „Seiltänzerei, Pferde- und Hundekunststücke“ interessierte sich eine weit größere Zuschauer:innenschaft als nur die „Kavaliere“. Nicht viel anders verhielt es sich mit den sogenannten Singspielhallen, Spezialitätenbühnen oder Sommertheatern. Im Laufe der Verhandlungen über die Einschränkung der Theatergesetze in den 1880er Jahren stellte lediglich ein Abgeordneter der Fortschrittspartei, Walter Büchtemann, die Auffassung infrage, dass ausschließlich Arbeiter:innen diese Spielstätten besuchten:

> Ja, meine Herren, ist denn das richtig, daß diese Singspielhallen hauptsächlich von den großen Massen des Volkes besucht werden? Nein, meine Herren, im Gegentheil sind es die mittleren Stände, (hört! hört! [ruft der Saal, Anm. M. H.]) welche die Singspielhallen am häufigsten besucht haben. Die große Masse Volk hat bisher stets andere Lustbarkeiten vorgezogen, sie sucht ihr Vergnügen namentlich in der Tanzlustbarkeit.[200]

Dies bedeutet implizit, dass sich die Mitglieder des Parlaments entweder nicht den „mittleren Ständen“ zugehörig fühlten oder aber selbst die Darbietungen der Singspielhallen besuchten. Öffentlich behaupteten die Parlamentarier aller Lager jedenfalls mehr oder weniger glaubhaft, sie würden niemals auch nur einen Fuß in ein derartiges Tingeltangel setzen.

***

Nach der erneuten Einreichung des Änderungsantrags der Deutschkonservativen wurde Paragraf 32 (RGO) im Jahr 1880 wie erwähnt wieder eingeschränkt.[201] Der novellierte Paragraf wurde am 20. Juli 1880 veröffentlicht und lautete fortan wie folgt:

> §. 32. Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist zu versagen, wenn die Behörde auf Grund von Thatsachen die Ueberzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetriebe erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt.[202]

200 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1709.
201 Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, in: RTP, S. 451–471, hier S. 471.
202 Gesetz, betreffend die Abänderung des §. 32 der Gewerbeordnung, 15.07.1880, in: *Reichsgesetzblatt*, Bd. 1880, Nr. 18 (im Folgenden zitiert als RGBl. 1880/18), S. 179.

Ein konkretes Ergebnis der von den Bühnenorganisationen eingebrachten Petitionen bestand also unter anderem darin, dass die bahnbrechende Formulierung von 1869, „Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig",[203] gestrichen wurde.

Die Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) brachte indes nicht die gewünschten Erfolge. Daher wurden im Rahmen der allgemeinen Überarbeitung der Reichsgewerbeordnung 1883 die Theatergesetze seitens der Bundesregierung nochmals verschärft. Paragraf 32 (RGO) selbst blieb zwar unverändert, allerdings erhielt der Folgeabsatz, der sich eigentlich auf Gast- und Schankwirtschaften bezog, einen für Theaterunternehmen bedeutenden Zusatz: den Paragrafen 33a (RGO). Mit dieser Ergänzung wurde innerhalb der Kategorie der stehenden Theater eine Hierarchie zwischen verschiedenen Theaterformen in die Gewerbeordnung eingeführt beziehungsweise die für umherziehende Theater bereits existierende rechtliche Benachteiligung auf bestimmte Theaterformen der festen Spielstätten ausgeweitet. Die Abänderungen des Gesetzeswerks traten am 1. Januar 1884 in Kraft.

2.2.2 *Die Novellierung der Gewerbeordnung von 1883: Verfestigung der Unterscheidung zwischen Theaterformen mit und ohne ‚Kunstinteresse'*

Im Frühjahr 1882 wurde dem Parlament der Entwurf des Zusatzparagrafen 33a (RGO) erstmalig unterbreitet.[204] Er lautete wie folgt:

> Wer gewerbsmäßig Musikaufführungen, Schaustellungen, theatralische Vorstellungen oder sonstige Lustbarkeiten, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwaltet, in seinen Wirthschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubnis ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubniß zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer. Die Erlaubniß ist zu versagen:
> 1. wenn gegen den Nachsuchenden Thatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden;
> 2. wenn das zum Betriebe des Gewerbes bestimmte Lokal wegen seiner Beschaffenheit oder Lage den polizeilichen Anforderungen nicht genügt;
> 3. wenn der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubniß bereits ertheilt ist.[205]

203 RGO 1869, S. 253 f.; RGBl. 1880/18, S. 179.
204 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 3. Sitzung, 05.05.1882, in: RTP, S. 15–38.
205 Deutscher Reichstag, Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, in: RTP, S. 1–32, hier S. 1.

Die Regierung rechtfertigte diesen zusätzlichen Paragrafen in der Gewerbeordnung unter anderem damit, dass „begründete Klagen Veranlassung" gegeben hätten,[206] die stehenden Theaterbetriebe ohne ‚höheres Kunstinteresse' genauer zu regeln. Laut der Begründung der Regierung bestand das Ziel darin,

> dem Unwesen der sogenannten Singspielhallen (Tingeltangel etc.) mit Erfolg entgegen zu treten. Die Ausschreitungen dieses Gewerbebetriebes werden von der öffentlichen Meinung und in der Presse zur Genüge und mit vollem Recht gebrandmarkt. Sie sind der Moral im höchsten Grade schädlich und sie bereiten insbesondere solchen Aufführungen und Vorstellungen, bei denen ein wirkliches Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet, eine im öffentlichen Interesse in hohem Grade unerwünschte Konkurrenz.[207]

Wie das ‚höhere Kunstinteresse' genau definiert werde, sei im Zusammenhang mit den Paragrafen der Gewerbeordnung bezüglich reisender Theaterunternehmen bereits vielfach erörtert worden.[208] Es habe „sich in dieser Hinsicht im Anschluß an die auch schon in der Gewerbeordnung sich findende Bezeichnung bereits eine ziemlich konstante Praxis herausgebildet."[209] Doch müsse letztlich von Fall zu Fall entschieden werden, ob ein ‚höheres Kunstinteresse' vorhanden sei oder nicht.[210]

Am 5. Mai 1882 wurden die Novellierungsvorschläge der Regierung dann im Reichstag beraten. Die Diskussion war eher allgemeiner Natur und legte vor allem ein weiteres Mal den Graben zwischen dem links-liberalen und dem rechts-konservativen Lager offen: Es ging nämlich in erster Linie um die Frage, wie viel Gestaltungsspielraum die Polizei erhalten sollte. Die (Neu-)Regulierung des Theaterwesens wurde dabei nur am Rande besprochen. Dies stellte auch die GDBA in einer im Dezember 1882 publizierten Denkschrift fest:

> Fast müssen wir fürchten, daß die Mängel und Lücken des bisherigen Gesetzes doch nicht überzeugend genug zu Tage liegen, die Theaterzustände in Wirklichkeit noch lange nicht so traurig sind, als wir sie dargelegt haben, [...] denn die neue Gesetzes-Vorlage würdigt sie keines Wortes. Das Schicksal der

206 Deutscher Reichstag, Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, in: RTP, S. 1–32, hier S. 7.

207 Deutscher Reichstag, Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, in: RTP, S. 1–32, hier S. 9.

208 Vgl. ebd.

209 Ebd.

210 Vgl. ebd.

> Handlungs-Reisenden, Hausirer u. dergl. scheint der Regierung mehr zu Herzen zu gehen, als die Zukunft des deutschen Theaters […].[211]

Diese und weitere Formulierungen in der von Franz Krückl verfassten Denkschrift belegen, dass die Vereinigung der Schauspieler:innen die Debatten im Reichstag, die auch in diversen Tageszeitungen abgedruckt wurden, mit großer Unzufriedenheit verfolgte.

Davon zeugt auch der Verweis der GDBA auf eine Rede des Abgeordneten Eduard Lasker von der neu gegründeten Liberalen Vereinigung. In der Sitzung vom 5. Mai 1882 hatte Lasker beklagt, das „Gewerbe der öffentlichen Schaustellungen" werde in der Regierungsvorlage „[m]it ganz besonderer Ungunst behandelt" und, egal ob stehend oder umherziehend, „ganz und gar in die Willkür der Behörden gestellt".[212] Letztere erhielten ihm zufolge zu viel Spielraum, dabei ginge es in der Praxis ja lediglich um „ein paar Musikanten, die von Dorf zu Dorf ziehen, mit Geräusch, das nicht jedem willkommen ist", oder um „ein paar Komödianten, die bald hier und bald dort sich sehen lassen."[213] Natürlich führten deren Darbietungen aufgrund von Lärm und „Sichunbehaglichfühlen" zu Beschwerden, doch sollten diese „Volkslustbarkeiten", da sie „einen so bedeutenden Theil eines behaglichen und vergnügten Lebens [bilden]", Lasker zufolge nicht der polizeilichen Willkür unterstellt werden.[214]

Auf diese Äußerungen des liberalen Politikers nahm die GDBA in der erwähnten Denkschrift mit ironischem Unterton wie folgt Bezug: „Die Unternehmer von Lustbarkeiten, besonders jener so schwer bedrängten Volkslustbarkeiten […], werden sich schon zu helfen wissen; man sehe nur eine Cirkus-Vorstellung an, in welcher Pantomimen, Ballete u.s.w. aufgeführt werden!"[215] Implizit brachte die GDBA hiermit auch ihre Missgunst darüber zum Ausdruck, dass die Zirkusse, die sich „schon zu helfen wissen", mit der Gewerbeordnung deutlich besser zurechtkamen als die Literaturtheater.

***

Die Debatte im Reichstag über die Einschränkung der Theatergesetze wurde 1882 letztlich vertagt. Erst am 6. April 1883 wurde die Vorlage des Paragrafen

211 Krückl, *Theater*, S. 29. Beim Reichstag ist der Eingang der Denkschrift im Januar 1883 verzeichnet (vgl. Deutscher Reichstag, Siebentes Verzeichnis der beim Reichstag eingegangenen Petitionen, 09.01.1883, in: RTP, S. 427–431, hier S. 430).

212 Verhandlungen des Reichstags, 3. Sitzung, 05.05.1882, in: RTP, S. 15–38, hier S. 18.

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Krückl, *Theater*, S. 40.

33a (RGO) von den Abgeordneten erneut diskutiert. Der deutschkonservative Abgeordnete Alwin Hartmann erachtete den Zusatzparagrafen beispielsweise als sinnvoll, denn er sei „dahin gerichtet, den Tingeltangeln und ähnlichen Unternehmungen zu Leibe zu gehen und die gemeinschädliche Ausdehnung, welche sie gewonnen haben, zu begrenzen und der Behörde die nöthigen Machtbefugnisse diesen gegenüber in die Hand zu geben."[216] Im Rahmen der Diskussion verwies der berichterstattende Abgeordnete außerdem auf den Eingang einiger Petitionen im Zusammenhang mit der Einführung des Paragrafen 33a (RGO). Erwähnung fand beispielsweise eine Petition des Vorstands der Kreissynode Friedland sowie die von Franz Krückl verfasste und von der GDBA herausgegebene Denkschrift *Das deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz*. Die Denkschrift war allen Mitgliedern des Reichstags zugestellt worden. Laut dem Berichterstatter bat die Genossenschaft darum, die Denkschrift bei der Ausarbeitung des Paragrafen 33a zu berücksichtigen.[217] Krückl betonte in dem Schreiben, dass der GDBA die Regierungsvorlage zu lasch sei und sie ihre Hoffnungen nun in die Abgeordneten setze:

> Sind wir nun auch durch die neue Gesetzes-Vorlage in unseren bescheidenen Hoffnungen traurig enttäuscht worden, so wollen wir doch den Muth nicht sinken lassen [...], so vertrauen wir auch darauf, daß die Gesetzgebung praktische Vorschläge von fachmännischer Seite nicht ungelesen bei Seite legen wird.[218]

Die GDBA trat in ihrer Denkschrift mit mehreren konkreten Vorschlägen für die Ausarbeitung des Zusatzparagrafen 33a (RGO) an den Reichstag heran.

Das rechte Lager des Saales war für die Einführung des neuen Paragrafen, da mit diesem der Polizei mehr Handlungsmacht im Umgang mit diversen Darbietungsformaten ohne ‚höheres Kunstinteresse' eingeräumt würde. Die Abgeordneten der Fortschrittspartei sowie der Liberalen Vereinigung hingegen versuchten im Mai 1883, die Einführung des Paragrafen zu verhindern oder ihn zumindest mit einigen Ergänzungen zu versehen. Die Übertragung jener Prinzipien „auf ansässige Leute" oder „auf ansässige Künstler und Schauspieler",[219] die bis anhin nur für das umherziehende Gewerbe gegolten hatten, stand im Widerspruch zu liberalen Positionen. Karl Baumbach von der Liberalen Vereinigung erklärte, dass die Vorlage auch deswegen gefährlich sei, weil sie sich nicht nur gegen die Tingeltangel richte, sondern weit darüber hinaus gehe und

216 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1694.
217 Ebd.
218 Krückl, *Theater*, S. 36.
219 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1696.

etwa theatralische Vorstellungen ohne ‚höheres Kunstinteresse' beschneiden würde.[220] Er betonte:

> Ich stehe auch auf diesem Standpunkt, daß ich gegen das sogenannte Tingeltangelunwesen […] die energische Remedur eintreten lassen möchte; ich glaube aber, daß diese Remedur schon jetzt eintreten kann im Wege der Polizeiverordnungen und im Wege der polizeilichen Verwaltung.[221]

Aus liberaler Perspektive sollte die Bedürfnisfrage, die für die Aufführungserlaubnisse der umherziehenden Theatergruppen wie dargelegt bereits von den Polizeibehörden geprüft wurde, lediglich für die Tingeltangel oder die *Cafés chantants* eingeführt werden.[222]

Eugen Hagen von der Fortschrittspartei ergänzte, dass die Polizei bereits genügend Befugnisse zur Einschränkung der Tingeltangel habe, und unterstellte den konservativen Abgeordneten, dass sie *alle* Darbietungen ohne ‚höheres Kunstinteresse' über einen Kamm scheren würden und einschränken wollten – was weder notwendig noch richtig sei. Auch Hagen verlangte daher eine klare Abgrenzung der Tingeltangel beziehungsweise Singspielhallen von den anderen im geplanten Zusatzparagrafen benannten Darbietungsformen, also von Musikaufführungen, Schaustellungen und Theateraufführungen ohne ‚höheres Kunstinteresse'.[223]

Die GDBA verfolgte laut ihrer Denkschrift eine ähnliche Strategie – jedoch mit einem anderen Ziel. So sollte Paragraf 33a (RGO) zwar ebenfalls „von den ‚theatralischen Vorstellungen ohne höheres Kunst-Interesse' gesäubert" werden.[224] Doch wollte die GDBA damit erreichen, dass „die dramatische Kunst von der Gemeinschaft mit Wirthshaus-Lustbarkeiten befreit werde."[225] Mit der Streichung der Formulierung „theatralische Vorstellungen ohne höheres Kunst-Interesse" aus dem Paragrafen würden diese Darbietungen „von Horden wandernder Meerschweinchen" ganz alleine verschwinden.[226] Nach

220 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2582.

221 Ebd.

222 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2583. Bezüglich der Verwendung des Begriffs *Café chantant* merkte der Deutschkonservative Hans Hugo von Kleist-Retzow außerdem an: „Es ist merkwürdig, daß Sie [Abgeordnete Baumbach und Blum, Anm. M. H.], das französische Wort in unsere Gesetzgebung hineinbringen! in der That geschmacklos […]." (Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2588).

223 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2591.

224 Krückl, *Theater*, S. 40.

225 Ebd.

226 Ebd.

dieser Vision würden fortan nur noch Schauspiel-Unternehmer:innen, die ein ‚höheres Kunstinteresse' verfolgten beziehungsweise einen bestimmten Theaterbegriff bedienten, konzessioniert werden – egal ob mit stehendem oder umherziehendem Betrieb. Alle übrigen Veranstalter:innen würden mithilfe des neuen Paragrafen 33a (RGO) reguliert und eingeschränkt.[227] Damit sollten auf einer übergeordneten Ebene natürlich auch die Begriffe ‚Theater' beziehungsweise ‚theatralische Vorstellung' exklusiver besetzt und fortan ausschließlich auf das dramatische Bildungstheater bezogen werden.

Dieser Vorschlag der GDBA fand beim Reichstag jedoch kein Gehör. Während sich die liberalen Fraktionen für eine klare Unterscheidung zwischen „theatralischen Vorstellungen ohne höheres Kunst-Interesse" und den Tingeltangeln beziehungsweise *Cafés chantants* aussprachen – nur zur Beschränkung Letzterer sollte die Polizei mehr Spielraum erhalten –, setzten sich die Konservativen für die Gleichstellung und Einschränkung aller Theaterformen „ohne höheres Kunst-Interesse" ein. Letztere Position entsprach auch der Regierungsvorlage, zu der sich der (konservative) Regierungskommissar Tonio Bödiker im Reichstag wie folgt äußerte:

> Also, meine Herren, wo fängt das Singspiel an und wo hört es auf im Verhältniß zu Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen, zu Schaustellungen, zu theatralischen und anderen Vorstellungen? Ich möchte einmal den Kritikus sehen, der in jedem Falle eine genaue Unterscheidung zu machen weiß […]. Diese Dinge laufen ineinander über; es ist nicht möglich, hier feste Kriterien aufzustellen, und gerade darum finden Sie die mehrfachen zum Theil ähnlich klingenden und synonymen Ausdrücke nebeneinander gestellt, um durch dieselben eine Gesammtheit von Gewerbebetrieben zu bezeichnen und Klarheit hervorzurufen.[228]

Bödiker verlangte – unter Zustimmung des rechten Lagers – die Ablehnung aller Ergänzungen der Liberalen zu Paragraf 33a (RGO).[229]

Nicht nur über die Differenzierungen und Kategorisierungen der Darbietungsformen wurde in den Reichstagssitzungen im Frühjahr 1883 gestritten, sondern auch darüber, wie das ‚höhere Kunstinteresse' eigentlich zu definieren sei. Die Fortschrittspartei zweifelte diesbezüglich erneut die Kompetenz der Polizeibehörden an. „Ja, meine Herren", spottete der Abgeordnete Eugen Richter, „die Polizei ist es wieder, die zuvor entscheidet, was höhere Kunst, was niedere Kunst ist, (Heiterkeit links [im Reichstag, Anm. M. H.]) also da kommen wir wieder auf das diskretionäre Ermessen der Polizeibehörde."[230]

227 Vgl. Krückl, *Theater*, S. 41.
228 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2587.
229 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2588.
230 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1696.

Die Sozialdemokraten waren in diesem Zusammenhang auf einer Linie mit der Fortschrittspartei. So stellte etwa der Abgeordnete Karl Wilhelm Stolle von der Sozialistischen Arbeiterpartei (SAPD) ebenfalls die Kompetenz der Polizei infrage:

> Ja, meine Herren, um die Worte: ‚ohne daß ein höheres Interesse der Kunst obwaltet' läßt sich viel streiten und das wird wahrscheinlich mehrfach gedeutet werden können. Jetzt heißt es, dieses ist künstlerisch, jenes ist künstlerisch; ja selbst die Gelehrten sind sich noch nicht alle einig [...]. Und die Entscheidung hierüber, ob ein Interesse der Kunst obwaltet, soll nun einem ganz niederen Polizeibeamten übertragen werden; der soll auf einmal entscheiden, ob das Konzert [...] künstlerisch ist, oder ob die Aufführung, die theatralische Vorstellung und dergleichen, einen künstlerischen Standpunkt einnimmt.[231]

Die Polizei erhalte seiner Ansicht nach zu viel Handlungsspielraum, weshalb der sozialdemokratische Abgeordnete dazu aufforderte, die Vorlage ganz abzulehnen.[232] Die Hierarchisierung und Kategorisierung verschiedener Theaterformen beziehungsweise die Unterscheidung von ‚höherer' und ‚niederer' Kunst an sich wurde in der Debatte hingegen nicht hinterfragt, sondern allerseits als gegeben betrachtet. Die Anmerkung Karl Wilhelm Stolles, dass die Definition viel Raum für Streit und Uneinigkeit biete, war in dieser Hinsicht bereits die kritischste.

Der Deutschkonservative Alwin Hartmann hielt im Zuge der Debatte fest, es sei „vielseitig anerkannt und andererseits wenigstens nicht bestritten worden, daß eine Beaufsichtigung dieser Darbietungen der niederen Kunst durch die Polizei nöthig" sei.[233] Damit hatte er durchaus Recht, denn einig waren sich alle Abgeordneten darin, dass die Tingeltangel verwerflich und daher von der Polizei zu kontrollieren seien. Karl Baumbach von der Liberalen Vereinigung etwa stimmte dem Konservativen Hartmann zu, dass den Tingeltangeln der Garaus gemacht werden müsse.[234] Er schlug diesbezüglich jedoch vor, das Problem nicht mithilfe von Gesetzen auf Reichsebene, sondern durch Polizeiverordnungen zu lösen. Dabei betonte Baumbach, er wolle die „leichtgeschürzte Muse" der Tingeltangel keinesfalls verteidigen.[235] In einer späteren Rede wiederholte er: „Ich konstatire nochmals, daß uns nichts ferner liegt, als hier

231 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1707.
232 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1708 f.
233 Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1715.
234 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, in: RTP, S. 1694–1718, hier S. 1701.
235 Ebd.

der Tingeltangelwirthschaft das Wort zu reden.“[236] Auch Eugen Richter von der Fortschrittspartei, der die geplante Einführung des Paragrafen 33a (RGO) für einen großen Rückschritt hielt, stellte klar: „Mit den Tingeltangeln machen Sie, was Sie wollen, die interessiren mich gar nicht. (Lachen rechts [im Reichstag, Anm. M. H.].) Mich, meine Herren, haben Sie da noch nicht gesehen. (Sehr gut! links [im Reichstag, Anm. M. H.].).“[237]

Die linken und liberalen Politiker waren also offensichtlich sehr bemüht, sich trotz ihrer Ablehnung des Paragrafen 33a (RGO) von den Tingeltangeln abzugrenzen. In dem bereits erwähnten Artikel aus dem *Berliner Tageblatt* von 1880 hatte die Redaktion schon in Bezug auf die damaligen Reichstagsdiskussionen hinsichtlich des sogenannten Tingeltangel-Unwesens notiert:

> Wir begreifen recht gut, wenn nicht bloß fromme, sondern auch außerdem ästhetisch gebildete Herren in den Ruf einstimmen: ‚Fort mit den Tingeltangeln!‘ Die Herren haben insofern recht, als die Tingeltangel nicht für sie und ihresgleichen geschaffen worden sind, wenngleich es auffallen mag, daß die genaue Kenntniß des Tingeltangelwesens in die besten Kreise gedrungen ist. [...] Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß unter Denen, welche im Namen der Sittlichkeit das moderne Theater angreifen, bedenklich Viele sind, die in Wahrheit nur die Schminke der Prüderie tragen [...].[238]

Mit dieser Einschätzung traf die Zeitung zweifelsohne ins Schwarze. Was genau das Problem mit den Tingeltangeln war und was genau dort (angeblich) vonstatten ging, darüber wurde im Reichstag nicht gesprochen – gleichwohl schien es allen Beteiligten bekannt zu sein.

Der Versuch der Liberalen Vereinigung und der Fortschrittspartei, die Einführung des Zusatzparagrafen zu verhindern, scheiterte – Paragraf 33a (RGO) wurde im Mai 1883 von der Mehrheit der Reichstagsmitglieder angenommen.[239] Ab dem 1. Januar 1884 trat er mit folgendem Wortlaut in Kraft:

> §. 33 a. Wer gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne dass ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen Wirthschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubniß ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubniß zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer.

236 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2583.
237 Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2591.
238 *Berliner Tageblatt*, 27.04.1880, S. 2.
239 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, in: RTP, S. 2582–2597, hier S. 2597.

Die Erlaubniß ist nur dann zu versagen:

1. wenn gegen den Nachsuchenden Thatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden;

2. wenn das zum Betriebe des Gewerbes bestimmte Lokal wegen seiner Beschaffenheit oder Lage den polizeilichen Anforderungen nicht genügt;

3. wenn der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubnis bereits ertheilt ist. […][240]

2.2.3 *Gesetzesänderungen und ihre Folgen für die Zirkusse*

Im Bereich der stehenden Theater war es nach der Novellierung von 1880 – je nach Auslegung – wieder möglich, Theaterkonzessionen nach Paragraf 32 (RGO) mit Repertoirebeschränkungen zu erlassen. Im 1884 veröffentlichten Gesetzeskommentar von Robert von Landmann ist zu lesen, dass eine Konzession

> auf bestimmte Kategorien von theatralischen Vorstellungen beschränkt oder aber unter Ausschluß bestimmter Kategorien ertheilt werden [kann]. Es ergibt sich dies unzweifelhaft aus der gelegentlich der Novelle von 1880 erfolgten Streichung des Abs. 2 des früheren § 32 […]. Ueberschreitung der Erlaubniß ist alsdann nach § 147 Ziff. 1 strafbar.[241]

Ob dies bereits unmittelbar nach Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) im Jahr 1880 in der Praxis und insbesondere im Zusammenhang mit Zirkusunternehmen tatsächlich so gehandhabt wurde, ist unklar. Erst mit der abermaligen Novellierung des Paragrafen 32 (RGO) 1896 wurden Gattungsbeschränkungen, wie an späterer Stelle genauer besprochen wird, explizit wieder Teil der Konzessionierung. Mit Sicherheit aber mussten Aspirant:innen auf eine Theaterkonzession ab 1880 – wie bereits vor 1869 – wieder beweisen, dass sie über die „erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht“ verfügten.[242] Damit wurde die Konzessionserteilung erschwert und eine alte Forderung der Bühnenorganisationen umgesetzt.[243] Selbst wenn die Ablehnung eines Konzessionsantrags auf Tatsachen gründen musste, erhielten die Polizeibehörden durch diese Änderung einen beachtlichen Ermessensspielraum. Denn was die genannten drei Zuverlässigkeiten

240 Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 01.07.1883, in: *Reichsgesetzblatt*, Bd. 1883, Nr. 15 (im Folgenden zitiert als RGBl. 1883/15), S. 160.

241 Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 115. Paragraf 147 Ziffer 1 (RGO) sah eine Geld- oder eine Haftstrafe vor (vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 444).

242 RGBl. 1880/18, S. 179.

243 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 108.

genau bedeuteten, war gesetzlich nicht definiert. Landmanns Kommentar ist zu entnehmen, dass artistische Zuverlässigkeit mit einer guten Allgemeinbildung beziehungsweise mit entsprechenden Zeugnissen belegt werden musste.[244] Für die finanzielle Zuverlässigkeit waren Nachweise über die gewissenhafte Führung von Geschäften in der Vergangenheit sowie ausreichend finanzielle Mittel von Belang.[245] Die sittliche Zuverlässigkeit schien ihrerseits sehr weit gefasst zu sein: So ist bei Landmann zu lesen, dass „der Einfluß des Theaters auf […] den politischen und kirchlichen Frieden u.s.w. zu beachten sein [wird]".[246] Bewerber:innen mussten auch ihre strafrechtliche und moralische Unbescholtenheit nachweisen können, wobei beispielsweise auch außereheliche sexuelle Beziehungen zu einer Konzessionsversagung führen konnten.[247]

Ab 1884 regelte Paragraf 33a (RGO) zusätzlich das Veranstalten von „Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen, Schaustellungen von Personen oder theatralischen Vorstellungen, ohne dass ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet […]".[248] Zur Veranstaltung von „theatralischen Vorstellungen" bedurfte es jedoch zusätzlich einer Konzession nach Paragraf 32 (RGO). Das heißt eine Genehmigung nach Paragraf 33a (RGO) war nur für diejenigen, die ausschließlich „Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge" und „Schaustellungen von Personen" veranstalteten, ausreichend.[249]

Wurden Aufführungen nach Paragraf 33a im öffentlichen Raum gegeben, war überdies eine Erlaubnis der örtlichen Polizeibehörde erforderlich (vorgesehen durch Paragraf 33b RGO).[250] Ein Konzessionsantrag nach Paragraf 33a (RGO) konnte versagt werden,

> wenn gegen den Nachsuchenden Thatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden; […] wenn der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubniß bereits ertheilt ist.[251]

244 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 116.
245 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 117.
246 Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 116.
247 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 44 f.
248 RGBl. 1883/15, S. 160.
249 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 113 f.
250 Vgl. RGBl. 1883/15, S. 160.
251 RGBl. 1883/15, S. 160.

Was mit den „guten Sitten“ gemeint war, wurde nicht genauer definiert.[252] Außerdem wurde 1883 für die im Paragraf 33a (RGO) genannten Theaterformen analog zum Paragraf 55 (RGO) die sogenannte Bedürfnisfrage eingeführt. Dabei scheint es weder hinsichtlich Paragraf 33a noch bezüglich Paragraf 55 (RGO) für Preußen oder Berlin einen Berechnungsschlüssel gegeben zu haben, der besagte, wie viele Spielerlaubnisse pro Verwaltungs- beziehungsweise Gemeindebezirk zulässig waren. Die Fachzeitschrift *Das Programm* kommentierte die Bedürfnisprüfung bei Ersuchen einer Konzession nach Paragraf 33a (RGO) im Jahr 1912 wie folgt:

> Sucht jemand eine Variétékonzession nach, so wird alles, was am selben Orte aus § 33a konzessioniert ist, ganz gleich, ob Variété, Zirkus, Singspielhalle, Tingeltangel, Cabaret, Rauchtheater, Eispalast oder sonst etwas zusammenaddiert, um festzustellen, ob ‚der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubnis bereits erteilt ist,‘ wie sich der § 33a ausdrückt. Eine sehr einfache Methode, aber doch eine völlig ungerechte und unzulängliche. Was ist überhaupt eine den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechende Anzahl? […] Mit welchem Maßstabe, abgesehen von dem ihres Gutdünkens, mißt da die Behörde?[253]

Es ist davon auszugehen, dass die betreffenden Behörden nach eigenem Dafürhalten entscheiden konnten.[254]

Mit der Einführung des Zusatzabsatzes 33a (RGO) in den Jahren 1883/84 entstand eine Abstufung verschiedener Theaterformen innerhalb der Kategorie der stehenden Theater.[255] Der Kommentar von Landmann stellte den in Paragraf 33a (RGO) genannten Theaterformen – also „Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne dass ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet“[256] – *e contrario* diejenigen mit ‚höherem Kunstinteresse‘ entgegen: Tragödien, Dramen, Lustspiele, Opern, Operetten, Ballette

---

252 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 140.

253 *Das Programm*, 07.04.1912, o. S.

254 Laut dem Kommentar von Landmann sollten die Behörden sogar prüfen, ob die Bewohner:innen des Gemeindebezirks, in dem ein Konzessionsantrag gestellt wurde, bereits regelmäßig eine Spielstätte im Nachbarbezirk besuchten, und den Antrag dann ggf. ablehnen (vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 141). Späteren Ausführungsbestimmungen für Preußen ist in Bezug auf Paragraf 33a (RGO) zu entnehmen, dass „[d]ie Bedürfnisfrage nach freiem Ermessen“ zu prüfen war (Fritz Steinbach, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich mit den Nebengesetzen und den Ausführungsbestimmungen, Ausgabe für Preußen*. Neubearbeitete Ausg., München: Schweitzer, ²1923, S. 54).

255 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 80.

256 RGBl. 1883/15, S. 160.

sowie Pantomimen – sie waren durch Paragraf 32 (RGO) geregelt.[257] Ballette und Pantomimen lagen der Auslegung Landmanns zufolge also im Bereich des Theaters mit ‚höherem Kunstwert'. Was jedoch einen solchen genau ausmacht, wurde weder in den Gesetzen noch im Kommentar definiert. Und eine genaue Bestimmung war aus Perspektive der Regierung wie gesehen auch nicht notwendig, da sich ja „in dieser Hinsicht im Anschluß an die auch schon in der Gewerbeordnung sich findende Bezeichnung bereits eine ziemlich konstante Praxis herausgebildet" habe.[258]

***

Für reisende Theaterbetriebe (§ 55 RGO) gab es 1883 einige, wenngleich nicht grundsätzliche Änderungen: Der „Legitimationsschein" wurde in „Wandergewerbeschein" umbenannt und die relevanten Paragrafen wurden umgestellt und/oder präzisiert.[259] Die Fachzeitschrift *Der Artist* kommentierte diesbezüglich, die Revision der Paragrafen 55 bis 59 (RGO) habe „die bisherigen Vorschriften der Gewerbeordnung über den Gewerbebetrieb im Umherziehen in vielen Punkten abgeändert."[260] Die Konsequenzen der Revision wurden indes nicht weiter problematisiert, sie scheinen damals also zu keinen maßgeblichen Veränderungen für die betroffenen Betriebe geführt zu haben.

Für Zirkusunternehmen mit festen Spielstätten hatte die Gesetzesnovellierung von 1883 folgende Konsequenzen: Sie benötigten ab 1884 neuerdings eine Genehmigung nach Paragraf 33a (RGO), denn Landmann zufolge werde „[a]uch die Veranstaltung akrobatischer Vorstellungen zur ‚Schaustellung von Personen' zu rechnen sein […]. Ein stabiler Cirkus wird daher in der Regel einer Konzession nach § 33a bedürfen […]".[261] Und da Zirkusbetriebe in ihren Gebäuden in der Regel Pantomimen und Ballette aufführten, war für sie fortan eine Bewilligung nach Paragraf 33a (RGO) nicht ausreichend – sie brauchten zusätzlich eine Schauspielkonzession nach Paragraf 32 (RGO). Wie im letzten Unterkapitel (2.4.3) ausführlich beleuchtet wird, wurde in Berlin in den 1910er Jahren ebendiese Regelung genutzt, um zu verhindern, dass Zirkusse Pantomimen mit gesprochenen Dialogen aufführten. Zuvor soll es

257 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 113.

258 Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 138. Vgl. auch Deutscher Reichstag, Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, in: RTP, S. 1–32, hier S. 9.

259 Vgl. RGBl. 1883/15, S. 165–171; Kurt von Rohrscheidt, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich in ihrer neuesten Fassung mit sämtlichen Ausführungsbestimmungen für das Reich und für Preußen* […], Bd. 1. Berlin: Vahlen, 1912, S. 409–516.

260 *Der Artist*, 25.09.1883, o. S.

261 Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 137.

aber erst noch um die Zeit zwischen 1884 und 1900 gehen, die geprägt war von einem strengeren Gesetzesvollzug sowie einer weiteren Verschärfung des Paragrafen 32 (RGO), mit der die 1869 aufgehobenen Gattungs- und Repertoirebeschränkungen zurück in die Gewerbeordnung kehrten.

2.3 Verschärfungen der Theatergesetze und ihres Vollzugs zwischen 1884 und 1900

> So lange die deutsche Bühne von berufener Seite nicht als Bildungsanstalt unter den Schutz des Staates gestellt, sondern neben Zirkus, Café chantant etc. lediglich den Bestimmungen der Gewerbeordnung unterworfen wird, ist an eine Beseitigung der von Jahr zu Jahr wachsenden Schauspieler-Misère nicht zu denken.[262]

Diese 1891 in einem Bericht der GDBA abgedruckten Zeilen illustrieren, dass die Verfechter:innen des Bildungs- und Literaturtheaters sich mit den bisherigen Anpassungen nicht zufrieden gaben, sondern eine grundsätzliche Veränderung des Status quo anstrebten. Nach der umfangreichen Revision der Reichsgewerbeordnung von 1883/84 wurden die für Theaterformen ohne ‚höheres Kunstinteresse' relevanten Vorschriften (§§ 33a und 55 RGO) zwar nicht mehr verändert, doch wurde ihr Vollzug zunehmend verschärft, wie anhand diverser ministerieller Verfügungen noch genauer zu sehen sein wird. Auch auf den Gesetzesvollzug, das heißt auf den Erlass von Ausführungsbestimmungen, versuchten die Bühnenorganisationen Einfluss zu nehmen. Dies belegt ein auf einen DBV-Vorstoß zurückgehendes Schreiben des Reichsamts des Innern aus dem Jahr 1888 an alle Innenministerien der Länder. Die GDBA war ihrerseits fortwährend bemüht, darauf hinzuwirken, eine „dem höheren Kunstbetriebe günstige Verschärfung des Vollzuges herbeizuführen",[263] wie einem 1891 publizierten Bericht zu entnehmen ist. Beide Interessenvertretungen bekämpften auch in den 1880er und 1890er Jahren die sogenannte Theaterfreiheit als Ursache der Theatermisere. Der ab 1886 amtierende DBV-Präsident

262 Schreiben Hans Bronsart von Schellendorf, 23.02.1889, in: Jocza Savits, *Bericht über die Resultate der Untersuchung des Nothstandes der privaten Theater-Unternehmungen und ihrer Mitglieder. Mitgetheilt im Auftrage des Central-Ausschusses der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in der Delegirten-Versammlung am 11.12.1890 zu Berlin*. Berlin: Günther, 1891, S. 8.

263 Jocza Savits, *Bericht über die Resultate der Untersuchung des Nothstandes der privaten Theater-Unternehmungen und ihrer Mitglieder. Mitgetheilt im Auftrage des Central-Ausschusses der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in der Delegirten-Versammlung am 11.12.1890 zu Berlin*. Berlin: Günther, 1891, S. 25.

Bolko Graf von Hochberg bekundete 1891 etwa, dass „das ganze Elend beim Theater nur auf die Theaterfreiheit zurückzuführen sein dürfte."[264] Die neuen Theatergesetze hätten „ein verhältnismäßig großes Proletariat einerseits und andererseits eine Uebersättigung des Publikums mit theatralischen Genüssen" hervorgebracht.[265] Die GDBA wiederum hielt in einer 1893 publizierten Denkschrift fest:

> Seit dem Erlaß der deutschen Reichs-Gewerbeordnung vom 21. Juni 1869 hat die Anzahl derjenigen Personen, welche sich im Besitze einer Theater-Konzession befinden, in einem das eigentliche Bedürfniß weit übersteigenden Maße zugenommen. [...] Die durch diese thatsächlich obwaltenden Verhältnisse geschaffenen Uebelstände: häufig eintretende Zahlungsunfähigkeit der Direktoren; Noth und Elend der durch die plötzliche Schließung der betreffenden Theater brotlos gewordenen Schauspieler und sonstigen Theater-Angehörigen [...].[266]

Doch nicht nur die Literaturtheater-Organisationen beklagten den Verfall und Missstand des Theaterwesens. Auch zahlreiche Schriften aus dem Bereich der sogenannten grauen Literatur beschäftigten sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem Zustand des Theaters, insbesondere in der Reichshauptstadt.[267] Sie ergänzten die Argumentationen der institutionellen Interessenvertretungen.

2.3.1 *Verfall und Niedergang des Literaturtheaters*

> Wenn man all jene Bücher, Broschüren und Zeitungsartikel durchlesen wollte, welche in dem letzten Jahrzehnt über den ‚Niedergang des deutschen Theaters' erschienen sind, so würde man bald die feste Ueberzeugung gewinnen, daß die dramatische Kunst aus Mangel an Schauspielern, Dichtern und Publikum bereits in den letzten Zügen läge.[268]

---

264 Savits, *Bericht*, S. 8.

265 Ebd.

266 Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, *Denkschrift der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in Berlin betreffend die Uebelstände, welche bei den deutschen Theatern herrschen und die Vorschläge zur Beseitigung bezw. zur Milderung derselben.* Berlin: Selbstverlag Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1893, o. S., Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

267 Vgl. Marx / Watzka, *Berlin*, S. 9. In dieser Publikation sind die Stimmen von zehn (männlichen) Literaturtheater-Verfechtern, vornehmlich Theaterkritiker, versammelt. Sechs dieser Schriften aus der Zeit zwischen 1882 und 1912 geben Einblicke in die gängigen zeitgenössischen Theaterdiskurse.

268 Karl Pauli, *Die Befreiung der Deutschen Bühne vom Drucke der Geldspekulation.* Berlin: Otto Dreyer, 1887, S. 3., zit. n. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 119.

Tatsächlich finden sich zahlreiche Dokumente aus der Zeit um 1900, in denen wie in einer Schrift aus dem Jahr 1887 mit dem vielsagenden Titel *Die Befreiung der Deutschen Bühne vom Drucke der Geldspekulation* die Missstände des Theaters beklagt werden.[269] Die Autor:innen dieser Schriften waren sich sicher: Sollte sich nicht bald etwas ändern, hieße es, wie der Theaterkritiker Conrad Alberti schrieb, „‚finis artis!' Denn daß wir mit mächtigen Segeln auf dieses Ziel zusteuern, kann nicht bezweifelt werden".[270] Im gesamten Deutschen Reich herrsche „Trostlosigkeit, Verfall der alten Kunst ohne Hoffnung auf eine neue",[271] so Albertis Dekadenzdiagnose, die er wie folgt erläuterte:

> Daß die Mißstände, von denen ich spreche, keine localen sind, daß die Behauptungen von dem Bestehen eines Theaterelends in Deutschland begründet sind, lehrt ein kurzer kritischer Rundblick über die deutschen Bühnen. Er zeigt, wie traurig es in Deutschland mit dem Theater aussieht. Ueberall Mißwirtschaft, Rathlosigkeit, Tathlosigkeit, langsames Dahinholpern in den ältesten, ausgefahrensten Geleisen der Routine, materieller oder künstlerischer Bankerott, nirgends eine freie, frische, gesunde Regung, nirgends ein geniales Erfassen der Bedürfnisse der Zeit, ein Streben nach dem Wahren, Guten, Neuen.[272]

Ein paar Jahre vor Alberti hatten bereits die Literaturkritiker Julius und Heinrich Hart in ähnlich kulturpessimistischer Manier postuliert, „[d]aß das deutsche Theater der Gegenwart an Haupt und Gliedern krankt […]".[273] Vorbei waren also die „einstigen Glanzzeiten der Bühnen von Mannheim und Weimar",[274] vorbei war die Ära von Lessing und Schiller, die das ‚Theater' den genannten Autoren zufolge als „das populärste und wirksamste Volksbildemittel" etabliert hatten.[275] Die Ideen und Ergebnisse der Nationaltheaterbewegung des 18. Jahrhunderts dienten dem Autor:innenchor solcher Theaterstreitschriften als Sehnsuchtsort; das mit einer stark nationalistischen und anti-französischen

269 Nicht nur das Bildungs- und Literaturtheater als solches, sondern auch dessen Grundlage, das Drama, schien sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in einer Krise zu befinden (vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [2]1965).

270 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 86.

271 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 84.

272 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 79.

273 Hart / Hart, *Theater*, S. 19.

274 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 84.

275 Maximilian Harden, „Berlin als Theaterhauptstadt [1888]", in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 147–169, hier S. 151.

Färbung aufgeladene Nationaltheater bildete für sie *das* ideale Theatermodell, von dem man sich zu ihrem Bedauern inzwischen allzu weit entfernt hatte.[276]

Die Ursache des behaupteten Niedergangs sahen die Verfasser:innen dieser Bücher, Broschüren und Zeitungsartikel im sogenannten Geschäftstheater – ein zentrales Schlagwort für den verhassten Gewerbestatus des Theaters.[277] Der Jurist und Theaterimpresario Max Epstein hielt in seiner Schrift *Das Theater als Geschäft* im Jahr 1911 fest:

> Alle Leute, die sich irgendwie für das Theater interessieren, sind sich darüber klar, dass mit dem Theater nicht alles in Ordnung ist; sie fühlen, dass Deutschland mindestens aber Berlin, in seiner Entwicklung als Theaterstadt stillsteht oder zurückgeht. Aber woran es liegt, wissen die Wenigsten. Die Meisten sind geneigt zu glauben, dass ein gewisser Verfall der Ideale, ein Abbröckeln des alten deutschen Idealismus hier die Schuld trägt. Wieder andere kommen auf den Gedanken, dass materielle Momente maßgebend sind. […] Also nicht ein bestimmter Punkt bezeichnet die Ursache des allgemein zugegebenen Rückstandes, sondern eine ganze Reihe von Momenten. Aber all diese Momente vereinen sich in dem großen Kapitel: ‚Das Theatergeschäft.'[278]

Die Schrift von Epstein ist als praxisnaher Ratgeber für die schwierige Betriebsführung der sogenannten Geschäftstheater zu verstehen. Nach Auffassung vieler Literaturtheater-Verfechter:innen bestand aber nur ein möglicher Ausweg aus der Krise: Das Bildungs- und Literaturtheater sollte staatlich getragen und von ökonomischen Zwängen befreit werden, also vom Geschäftstheater zum „Kunstinstitut"[279] werden. Der Schauspieler, Journalist und Theaterkritiker Maximilian Harden schrieb beispielsweise 1888, dass „das Theater mehr und mehr aus den Händen der privaten Spekulation losgelöst werden [muß]" – und

276 Vgl. Marx / Watzka, *Berlin*, S. 10.

277 Vgl. M. Brauneck, *Welt als Bühne*, S. 44. Das negative Bild vom Geschäftstheater ist in der Theaterwissenschaft auch heute noch anzutreffen. So ist beispielsweise bei Ruth Freydank bezüglich der Berliner Theater des späten 19. Jahrhunderts zu lesen: „Stücke wurden Massenware. Dabei blieb der künstlerische Anspruch des Geschäftstheaters auf der Strecke." (Freydank, *Theater*, S. 12) Manfred Brauneck wiederum schreibt in *Die Welt als Bühne*: „Die Einführung der Gewerbefreiheit im Jahre 1869 hatte zunächst zur Gründung zahlloser privater Theaterbetriebe geführt, die sich überwiegend im anspruchslosen Vergnügungsgewerbe betätigten." (M. Brauneck, *Welt als Bühne*, S. 44) Weitere Beispiele führt Leonhardt in ihrer Dissertation an (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 16 f.). Diese bis heute vorherrschende abwertende Haltung gegenüber den Geschäftstheatern zeugt von einem normativen Theaterverständnis, das, befördert durch den Kulturindustrie-Begriff Adornos und Horkheimers, alles Gewerbliche bzw. Kommerzielle als Abwertung des ‚eigentlichen' Theaters bzw. der Kunst begreift (vgl. Marx / Watzka, *Berlin*, S. 11–15).

278 Max Epstein, *Das Theater als Geschäft*. Berlin: Juncker, o. D. [ca. 1911], S. 5 f.

279 Epstein, *Theater als Geschäft*, S. 5.

zwar mit einem „staatlichen oder städtischen […] Zuschuß".[280] Aber natürlich nur unter der Bedingung, dass „es höhere, edlere Ziele verfolgt; die Genretheater mögen getrost der privaten Bewirtschaftung verbleiben."[281]

Das Bildungs- und Literaturtheater benötige „zweierlei" – nicht nur „Geld vom Staat", sondern auch „Interesse vom Publikum".[282] Gleich zu Beginn seines Pamphlets fragt der Autor: „Wer geht denn heute noch in's Theater?! […] Die Frage erscheint paradox, aber sie ist durchaus berechtigt. Es ist ja nicht zu verkennen, daß besonders in der Reichshauptstadt ein großes Theaterpublikum vorhanden ist."[283] Der Berliner Zeitungsverleger August Scherl meinte 1898 hingegen: „Berlin hat kein Theater-Publikum."[284] Denn unter letzterem, so der Autor weiter,

> möchte ich eine für die dramatische Kunst warm und lebhaft sich interessierende Einwohnerschaft verstanden wissen […]. Betrachtet man die Berliner Theater auf ihre Frequenz hin, so wird man alsbald die Wahrnehmung machen, daß durchschnittlich die Hälfte aller vorhandenen Plätze leer bleibt.[285]

Tatsächlich gab es in Berlin ein großes Theaterpublikum, nur besuchte es offenbar nicht diejenigen Spielstätten, die Harden und Scherl als Theater betrachteten. Der Journalist und Dramatiker Walter Turzinksky wähnte die Theatermetropole Berlin kurz nach 1900 ebenfalls in einem fatalen Zustand:

> Es ist ohne weiteres klar, daß sich die Lage der provinziellen Theaterunternehmungen nach weit solideren, gesünderen Prinzipien erbaut, als der buntbewegte Markt des reichshauptstädtischen Theatergeschäfts. […] Es nagt am Markte des Berliner Theaterlebens, daß solch ein künstlerisches Siechtum, ein Dahinvegetieren im geräuschvollen Elend zu den steten Bestandteilen der Situation gehört.[286]

Für Turzinksky entzog das „Ausstattungstheater […] mit seine[n] unter Millionenkosten eingerichteten Premiere[n]" dem literarischen Theater jeglichen Boden.[287]

280 Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, S. 151.
281 Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, S. 150.
282 Ebd.
283 Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, S. 147.
284 Scherl, *Berlin*, S. 276.
285 Ebd.
286 Walter Turszinsky, *Berliner Theater*, in: *Großstadt-Dokumente*, Bd. 29. Hg. von Hans Ostwald, Berlin: Hermann Seemann Nachfolger, 1906, S. 7.
287 Turszinsky, *Berliner Theater*, S. 8.

Die besprochenen Streitschriften sind programmatischer Natur und können daher natürlich nicht als historische Tatsachenberichte gelesen werden. Sie vermitteln jedoch zusammen mit den Vorstößen des DBV und der GDBA einen Eindruck über die Situation der Theaterlandschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Und – dies wird etwa bei Hardens Frage nach dem Publikum sehr gut sichtbar – sie skizzieren zugleich die Verhältnisse ihrer Konkurrenz, indem sie *ex negativo* eine „Perspektive […] auf das Ausgeblendete oder Weggelassene" bieten, aus der sich das „Bild einer außerordentlich lebendigen Theaterlandschaft" ergibt.[288]

***

Gerade August Scherls Beschreibung halbleerer Theater steht im deutlichen Kontrast zu den Zeitungsberichten über die ausverkauften Vorstellungen bei Circus Renz aus den Jahren 1877 und 1880 sowie zu den im ersten Kapitel besprochenen Publikumsangaben in den Berliner Polizeirapporten. Auch in den 1890er Jahren schrieb die Berliner Presse von der Konkurrenz für die Literatur- und Bildungstheater durch die Zirkusse in der Reichshauptstadt:

> Renz ist wieder da! Wie oft erscholl nun dieser Ruf zu Beginn der Wintersaison durch Berlin und erweckte bei den Theaterdirektoren ein gewisses nervöses Unbehagen. Denn wenn auch die Konkurrenz, welche die circensischen Künste der dramatischen Kunst machen, nicht so auffällig in die Erscheinung tritt, wie etwa in einer Provinzstadt, wo der Ruf: ‚Der Circus kommt!' für den Theaterdirektor eine Reihe leerer Häuser bedeutet, so ist doch auch in Berlin für viele Theater der Circus eine recht merkliche und deshalb unbequeme Konkurrenz.[289]

Bereits 1877 war in der *Berliner Börsen-Zeitung* wie erwähnt von den „Klagen der Bühnenleiter" zu lesen gewesen,[290] die sich darüber beschwert hatten, dass die Zirkusse ihnen Tänzer:innen und Statist:innen entzögen.[291] Die Situation in Berlin war vergleichbar mit denjenigen in anderen europäischen Kulturmetropolen. So heißt es in einem anderen Beitrag der *Berliner Börsen-Zeitung* vom 19. März 1885 über den durch Circus Carré verursachten Konkurrenzdruck während eines Gastspiels in Prag:

288 Marx / Watzka, *Berlin*, S. 14.
289 Zeitungsausschnitt, o. A., o. D. [ca. 1890], Archiv Friedrichstadt-Palast.
290 *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.11.1877, S. 77.
291 Vgl. ebd.

> Endlich wollen wir noch erwähnen, daß der Bühne […] ein entsprechend fortgeschrittenes Publicum mangelt, und daß sie in Folge dessen unter der Concurrenz des eben hier anwesenden Circus Carré zu leiden hat. Um diese einigermaßen abzuschwächen, wird nun die große Glocke der Reclame geläutet, und alle Czechischen Blätter verkünden geräuschvoll, daß demnächst in einem neueinstudirten Volksstücke ein Ballet von 46, sage sechsundvierzig Tänzerinnen aufgeführt werden soll. Da aber jüngst ein Theil des Balletcorps, an seiner Spitze der Balletmeister und die erste Solotänzerin von der Bühne des Nationaltheaters zur Manège des Circus Carré übergetreten ist, was keinesfalls zu Gunsten des ersteren Institutes spricht, so ist es noch fraglich, wieviel Matronen und Kinder mobilisirt werden müssen, um dies zu ermöglichen. Uns aber wird das schöne Schauspiel zu Theil, zu sehen, wie die erste Bühne des Czechischen Volkes und Circus Carré wetteifernd um die Gunst des Publicums tanzen lassen.[292]

Sowohl über den Entzug des Theaterpublikums durch die Zirkusse als auch über die ästhetische Annäherung der Zirkusprogramme an das ‚eigentliche' Theater, also an die Produktionsweisen und Ästhetiken des Literaturtheaters, beschwerte sich der DBV im Jahr 1888 auf politischem Weg.

2.3.2 *Ein Schreiben des Reichsamtes des Innern von 1888 oder was in Bezug auf Zirkuspantomimen unklar bleibt*

Am 4. August 1888 erließ die Leipziger Kreishauptmannschaft eine achtseitige „General-Verordnung an sämmtliche Amtshauptmannschaften und Stadträthe der Städte" in Bezug auf die Bewilligung von Zirkusvorführungen.[293] Anlass zu dieser Weisung der Kreishauptmannschaft an die ihr untergeordneten Behörden hatte, so ist in der Verordnung zu lesen, ein Schreiben des DBV gegeben:

> Gegenwärtig wird nun in einem […] Schreiben des Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins […] darüber geklagt, dass durch die in neuerer Zeit üblich gewordene Aufnahme von Balletvorstellungen und größeren Ausstattungsstücken in die Programme der Cirkusvorstellungen den Theatern größerer Städte eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz insofern erwachse, als nicht nur das Publikum bei seiner Geneigtheit für derartige Schaustellungen dem Besuche der besseren Theater entfremdet, sondern auch das tüchtigste und brauchbarste Balletpersonal den letzteren entzogen werde. Mit diesen auf langjährigen Erfahrungen von hervorragenden Stadttheatern gestützten Klagen wird unter Hinweis auf die mit solchen minderwerthigen theatralischen Schaustellungen verknüpfte Gefährdung der dramatischen Kunst und der Geschmacksrichtung des Publikums die Bitte verbunden, soweit möglich auf administrativem Wege der Darbietung solcher Schaustellungen mit den Kunstreitermarstallungen

292 *Berliner Börsen-Zeitung*, 19.03.1885, S. 9.

293 Generalverordnung Kreishauptmannschaft Leipzig, 04.08.1888, Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

> entgegenzutreten, insonderheit aber auf eine grundsätzliche Versagung der zu derartigen theatralischen Vorstellungen erforderlichen behördlichen Konzession und thunlichste Einschränkung bereits ertheilter Konzessionen […] hinzuwirken.[294]

Zirkusgesellschaften die Aufführung von Balletten und Pantomimen komplett zu untersagen, sei nach der geltenden Gewerbeordnung nicht möglich.[295] Doch habe das höher gestellte sächsische Innenministerium die Anweisung gegeben, Zirkusse zukünftig weitestgehend auf das Gebiet der „Kunstreiterei und Gymnastik" zu beschränken:

> [D]as Königliche Ministerium des Innern [hält] dafür, daß gegenüber den in neuerer Zeit nach und nach hervorgetretenen, auch hierorts wahrzunehmen gewesenen Bestrebungen der Cirkusunternehmer, durch Darbietung von der Kunstreiterei und Gymnastik in der Hauptsache fern stehenden theatralischen und sonstigen Darstellungen für den weniger gebildeten Theil des Publikums eine besondere Anziehungskraft zu schaffen, es am Platze sei, einer Ueberhandnahme derartiger, die Geschmacksrichtung der Zuschauer unvortheilhaft beeinflussenden und die wahre Kunst schädigenden Produktionen auf geeignete Weise entgegenzutreten […].[296]

Aus der Verordnung geht ebenfalls hervor, dass sich das sächsische Innenministerium auf ein „von dem Reichsamte des Innern zur Erwägung empfohlenen Schreiben des Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins" berief.[297] Der Reichsinnenminister legte also den Innenministerien der Länder nahe, die Klagen des DBV gegenüber der Zirkuskonkurrenz ernst zu nehmen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass das Reichsamt des Innern offiziell nicht befugt war, auf die Innenministerien der Länder Einfluss zu nehmen. Die Reichsbehörde durfte keine Weisungen erteilen an Länderverwaltungen. Das Schreiben des Reichsinnenministers kann zwar als eine reine Informationsübermittlung angesehen werden, *de facto* war es jedoch eine deutliche Empfehlung. Auch ein vom preußischen Innenminister Ernst Ludwig Herrfurth unterzeichnetes Schreiben vom 21. Juli 1888, das sich auf den Vorstoß des DBV bezieht, dürfte auf das Empfehlungsschreiben des Reichsamts des Innern zurückgehen. Darin schreibt Herrfurth, der Bühnenverein habe

294 Ebd.
295 Vgl. ebd.
296 Ebd.
297 Ebd.

> geltend gemacht, daß die Cirkus-Inhaber in der neueren Zeit fast regelmäßig Ballets und größere Ausstattungsstücke, in welchen sogar gesprochen und gesungen werde, veranstalteten und in dieser Weise den Theatern eine schwer zu bestehende Konkurrenz machten. Auf Grund eines Beschlusses der Generalversammlung des deutschen Bühnen-Vereins hat der Präsident des letzteren die Frage, wie nach dieser Richtung hin Abhilfe zu schaffen sei, in Anregung gebracht. Behufs Beurtheilung dieser Frage ist es mir von besonderem Interesse, darüber unterrichtet zu werden, wie sich das fragliche Verhältniß bezüglich der in der hiesigen Stadt betriebenen großen Cirkus Unternehmungen thatsächlich gestaltet [...] und in welcher Weise die Kontrolle darüber gehandhabt wird, daß sich die Cirkus-Vorstellungen innerhalb der Grenzen der ertheilten Konzessionen halten.[298]

Der DBV versuchte also offensichtlich, die Behörden davon zu überzeugen, die „theatralischen Vorstellungen“ von Zirkussen zu unterbinden und letztere auf diese Weise dazu zu zwingen, sich ausschließlich auf die vermeintlich eigentlichen Zirkusformate „Kunstreiterei und Gymnastik“ zu beschränken.

Während sich in dem Schreiben des preußischen Innenministers an den Berliner Polizeipräsidenten eine Verschärfung der Situation für die in der Hauptstadt gastierenden oder ansässigen Zirkusunternehmen lediglich andeutet, macht die Generalverordnung der Leipziger Kreishauptmannschaft unmissverständlich klar, dass die Vergabe von Konzessionen sowie von Auftrittsgenehmigungen für Zirkusunternehmer:innen in Sachsen fortan deutlich restriktiver gehandhabt werden sollten. Die Generalverordnung gibt detailliert Aufschluss darüber, welche Maßnahmen die Behörde vorsah, um die restriktive Politik gegen die Zirkusse umzusetzen. Die sächsischen Ortspolizeiabteilungen sollten bei Bewilligungsanfragen für Vorstellungen von Zirkusunternehmer:innen ihren Ermessensspielraum nutzen, um Spielgenehmigungen im Falle der Verbindung von Reitkunst mit Schauspiel, Tanz und Gesang oder aber aus Rücksichtnahme auf ortsansässige Spielstätten zu untersagen. Die Kreishauptmannschaft selbst plante, bei ihr eingehende Konzessionsgesuche kritischer als bisher zu prüfen und genau zu klären, ob der Bedarf an Konzessionen für Zirkusunternehmen im entsprechenden Regierungsbezirk nicht bereits gedeckt war.[299] Auch über die diesen Maßnahmen zugrunde

---

298 Schreiben Ernst Ludwig Herrfurth an das Polizeipräsidium, 21.07.1888, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 505, Landesarchiv Berlin. Leonhardt verweist auch auf diese Quelle, schreibt die Autorschaft jedoch fälschlicherweise dem Präsidenten der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger zu. Auch bezieht sich der Brief, anders als von Leonhardt behauptet, nicht auf die GDBA, sondern auf den DBV (vgl. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, S. 167 f.).

299 Die Generalverordnung bezieht sich dabei offenbar auf eine bei der Polizei damals ohnehin gängige Praxis. So wird im ersten Absatz der Verordnung geschildert, die Dresdner

liegenden Begründung gibt die Verordnung Auskunft: Einerseits waren durch gastierende Zirkusse für die lokalen und festen Spielstätten in der Vergangenheit „pekuniäre Einbußen" entstanden,[300] die fortan verhindert werden sollten. Andererseits „schädigten" die Zirkusse in den Augen der Obrigkeiten die „wahre Kunst", indem sie den Geschmack der Zuschauer:innen „unvortheilhaft" beeinflussten.[301] Kurzum: Es ging um finanzielle und ästhetische Konkurrenz durch die Zirkusse.

Die Verordnung der Kreishauptmannschaft vom 4. August 1888 blieb nicht folgenlos. So ist im *Artist* folgende Meldung vom 30. September 1888 überliefert:

> Dem in Leipzig weilenden Circus Corty-Althoff wird die Aufführung von Pantomimen und Ausstattungsstücken untersagt. Infolgedessen wird eine Zusammenkunft der Circusdirektoren in Berlin geplant, um wegen geeigneter Massregeln gegen diese Verfügung schlüssig zu werden.[302]

Ein in den Berliner Theaterzensurakten überlieferter Zeitungsausschnitt aus der *Berliner Zeitung* vom 16. Oktober 1888 bestätigt das genannte Aufführungsverbot:

> Die Circus-Direktoren reichen, wie bereits mitgetheilt wurde, eine Petition beim Reichstage ein, um in der Aufführung von Ballets und Pantomimen nicht behindert zu sein. Die Erlaubnis dazu war ihnen wiederholt und zuletzt noch in Leipzig verweigert worden.[303]

Polizeidirektion habe Gesuche von zwei verschiedenen Zirkusunternehmer:innen, die im Winter 1883/84 Vorstellungen geben wollten, „einmal unter Hinweis auf die untergeordnete Bedeutung dieser Cirkusgesellschaft, andrerseits aber auch aus dem Grunde versagt, um den dortigen Theatern […] zeitweilig eine Erleichterung mit Rücksicht darauf zu verschaffen, dass ihnen durch wiederholte und längere Konzessionierung von Cirkus-Vorstellungen während des vorübergegangenen Jahres merkliche pekuniäre Einbußen erwachsen waren." (Generalverordnung Kreishauptmannschaft Leipzig, 04.08.1888, Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig).

300 Generalverordnung Kreishauptmannschaft Leipzig, 04.08.1888, Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

301 Ebd.

302 *Der Artist*, 22.03.1908, o. S. Anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Artistik-Fachzeitschrift im Jahr 1908 stellte ihr damaliger Chefredakteur Emil Perlmann in „Ein Blick in die Vergangenheit. Kleine Auszüge aus 1000 Nummern des ‚Artist'" eine Reihe von besonders wichtigen Meldungen aus unterschiedlichen Ausgaben des Wochenblatts zusammen. In dem Rückblick ist auch die Meldung aus der Ausgabe vom 30. September 1888 zu finden.

303 Zeitungsauschnitt, *Berliner Zeitung*, 16.10.1888, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 505, Landesarchiv Berlin.

Wie weiterhin aus dem Artikel hervorgeht, durfte Circus Corty-Althoff seine Pantomimen und Ballette in Leipzig schließlich doch aufführen, allerdings nur, da die Zirkusdirektorin Adele Althoff inzwischen zusätzlich eine Erlaubnis als Schauspiel-Unternehmerin (nach § 32 RGO) besaß. Letztere hatte sie dem Artikel zufolge kurzfristig von der königlichen Regierung in Düsseldorf erhalten, die dem Zirkus über die vergangenen 20 Jahre auch stets den Wandergewerbeschein (nach § 55 RGO) ausgestellt hatte. Der Leipziger Stadtrat sei über besagte Erlaubnis erstaunt gewesen, fährt der Artikel fort, infolge derer man der Direktorin die Aufführung von Ballett und Pantomimen nicht mehr verweigern konnte.[304] Der Autor des Artikels gelangt zu der Schlussfolgerung, dass andere Zirkusunternehmer:innen es Corty-Althoff gleichtun sollten, um an die benötigte Genehmigung zu gelangen, denn „abgeschlagen kann sie nun ja Niemandem werden".[305] Dass dem nicht so war, wird im Folgenden gezeigt. Ob es tatsächlich zu dem im Artikel erwähnten Treffen von Zirkusdirektor:innen in Berlin kam und diese wirklich eine Petition beim Reichstag einreichten, muss an dieser Stelle leider unbeantwortet bleiben. Weitere Hinweise und Quellen ließen sich dazu bislang nicht finden. Mit Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass ab den 1880er Jahren auch seitens der Artist:innen Vereinigungen und Fachzeitschriften gegründet wurden, die sich, wie im dritten Kapitel dieser Studie ausführlich behandelt wird, auch gegen die öffentlichen Verleumdungen und gesetzlichen Benachteiligungen zur Wehr setzten.

***

Die Klage des DBV bezog sich vor allem auf die Inszenierung von Zirkuspantomimen. In diesem Zusammenhang ist möglicherweise auch ein Schreiben des Berliner Polizeipräsidenten vom 18. Januar 1889 zu betrachten. Darin wurde angeordnet, dass die zuständigen Polizeiabteilungen Zirkusaufführungen ab sofort im Vorfeld besser überprüfen sollten, „da bezüglich der Pantomimen mehrfach Unzuträglichkeiten vorgekommen" seien.[306] Der Polizeipräsident präzisierte, dass „pantomimische Vorstellungen auch ohne gesprochenen Text der vorherigen Genehmigung bedürfen, welche unter Ueberweisung einer eingehenden Beschreibung des Verlaufs in duplo nachzusuchen ist."[307] Im

304 Vgl. ebd.

305 Ebd.

306 Schreiben Berliner Polizeipräsident vom 18.01.1889, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 505, Landesarchiv Berlin.

307 Ebd.

abschließenden Satz heißt es: „Das vorstehend Aufgeführte gilt auch für den Circus Renz."[308]

Das Schreiben des DBV an das Reichsamt des Innern ging auf die Initiative des amtierenden Direktors des Hamburger Stadttheaters, Bernhard Pollini, zurück.[309] Der international agierende Theater- und Opernimpresario galt als skrupelloser Unternehmer.[310] Es ist davon auszugehen, dass er vor allen Dingen daran interessiert war, im Namen der dramatischen Kunst die wirtschaftliche Bedrohung seiner Betriebe durch die Zirkusunternehmen einzugrenzen. In historiografischen Studien über den DBV ist zu lesen, der Vorstoß des Verbands sei folgenlos geblieben.[311] Bei Schöndienst etwa heißt es dazu:

> Die Juristen im Verein gaben diesem Antrag von vornherein wenig Erfolgsaussicht. Damit behielten sie recht. Das Reichsamt [des Innern, Anm. M. H.] beschränkte sich auf die Weiterleitung an die Innenminister der Bundesstaaten. Doch nur von der Antwort eines Bundesstaates hat man in der Folge etwas gehört. Sachsen fand den Wunsch zwar verständlich, erklärte jedoch, ihn mit den gesetzlichen Bestimmungen nicht in Einklang bringen zu können.[312]

Diese Einschätzung, das dürfte vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen deutlich geworden sein, ist nicht zutreffend. So fand die sächsische Verordnung sogar Eingang in das von Otto Kolisch 1898 herausgegebene juristische Handbuch, das auch als Leitfaden für die Anwendung der Gewerbeordnung diente. Darin wird im Zusammenhang mit dem Vollzug des Paragrafen 32 (RGO) auf die Verordnung der Leipziger Kreishauptmannschaft vom 4. August 1888 verwiesen und dabei Folgendes ausgeführt:

> Voraussetzungen für die Veranstaltung von Ballettvorstellungen etc. durch Zirkusbesitzer. Der Zirkusunternehmer wird die persönliche Konzessionierung als Schauspielunternehmer nachsuchen und die Ertheilung eines Wandergewerbescheins erfordern müssen. Ferner soll die Erlaubniß nur unter besonderer Rücksichtnahme auf das jeweilige örtliche Bedürfniß und die pekuniären Interessen derer am Orte befindlicher Etablissements, wie unter angemessener Würdigung

308 Ebd.

309 Vgl. Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 147; Lennartz, *Theater*, S. 109.

310 Vgl. Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 62 f. Pollini war so berühmt-berüchtigt, dass sein Name sogar in den Reichstagsverhandlungen im Zusammenhang mit der Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) im Jahr 1896 fiel. Hermann Beckh von der Freisinnigen Volkspartei etwa meinte, dass er diesem Theaterdirektor aus sittlichen Gründen keine Theaterkonzession gewähren wolle (vgl. Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1265).

311 Vgl. Lennartz, *Theater*; Schöndienst, *Geschichte des DBV.*

312 Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 147.

> der Wünsche des Publikums und des Werthes der von den Gesuchstellern zu erwartenden Darbietungen ertheilt werden […].[313]

Das auf dem Vorstoß des DBV gegen die Zirkuskonkurrenz basierende Empfehlungsschreiben des Reichsinnenministeriums hatte also durchaus nicht nur in Sachsen Konsequenzen.

Nicht nur beim DBV, sondern auch bei der GDBA war die Konkurrenz durch Zirkusunternehmen Thema. Dies geht etwa aus einem 1889 von der Genossenschaft versandten und von der Berliner Theaterpolizei in einer Akte abgelegten „Fragebogen über den Nothstand eines großen Theils der privaten Theaterunternehmungen und ihrer Mitglieder" hervor.[314] In Frage 46 heißt es darin: „Kommt es in Ihrer Stadt öfter vor, daß in vorübergehender Weise theatralische oder pantomimische Vorstellungen durch Circusbesitzer u. dergl. veranstaltet werden, und erwächst hieraus dem stehenden Theater eine schädliche Konkurrenz?"[315] Von 800 verschickten Exemplaren kamen jedoch nur 16 Prozent beantwortet zurück und in der Auswertung fand die genannte Frage keine weitere Beachtung.[316] Doch setzte sich die GDBA, wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird, weiterhin hartnäckig für eine Einschränkung der Theatergesetze beziehungsweise eine Verschärfung der Ausführungsbestimmungen auch zu Ungunsten von Zirkusunternehmen ein.

2.3.3 *Die Revision von 1896: Rückkehr zu Gattungsbezeichnungen und Repertoirebeschränkungen*

Im April 1893 veröffentlichte die GDBA eine Denkschrift, der zu entnehmen ist, dass sie mit ihren Anliegen bei den preußischen Behörden auf offene Ohren gestoßen war:

> Das uns bereits zu Theil gewordene, überaus gütige Entgegenkommen der hohen Königlich Preußischen Staatsbehörden läßt uns hoffen, daß auch die zuständigen hohen Behörden der übrigen deutschen Bundesstaaten der ehrerbietigsten Bitte, unsere Darlegungen einer wohlwollenden Prüfung unterziehen zu wollen, nicht unerfüllt lassen werden.[317]

---

313 Otto Kolisch, *Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich mit den Ausführungsbestimmungen*. Hannover: Helwing, 1898, S. 267.

314 Savits, *Bericht*, o. S.

315 Savits, *Bericht*, S. 13.

316 Vgl. Savits, *Bericht*, S. 15.

317 Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1893, o. S., in: Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig. Diese Denkschrift der GDBA aus dem Jahr 1893 ist ein Zufallsfund in den Polizeiakten des sächsischen Staatsarchivs Leipzig.

Tatsächlich hatte der preußische Innenminister Botho Graf zu Eulenburg (der Nachfolger Ernst Ludwig Herrfurths) am 5. März 1893 ein „Cirkular an sämmtliche Königl. Regierungs-Präsidenten und an den Königl. Polizei-Präsidenten in Berlin [...] betreffend die Ueberwachung der Thätigkeit der Theater-Unternehmer" verschickt.[318] Mit Nachdruck empfahl er darin den Behörden, bei der Prüfung der künstlerischen Zuverlässigkeit von Konzessionsbewerber:innen jeweils ein Gutachten bei der GDBA und dem DBV einzuholen. Außerdem sollten die finanziellen Verhältnisse der Antragsteller:innen zukünftig genauer geprüft werden. Weiterhin sollten untergeordnete Polizeibehörden Klagen auf Konzessionsentzug einzelner Theaterleiter:innen einreichen, falls sich deren sittliche, künstlerische oder finanzielle Zuverlässigkeit trotz strenger vorheriger Prüfung als ungenügend herausstellte.[319] Eulenburg begründete die Verfügung wie folgt:

> Im Geschäftsbetriebe der Theaterunternehmer haben sich Uebelstände gezeigt, welche zu schwerer Schädigung des Theaterpersonals und der Gewerbetreibenden geführt haben, die mit den betreffenden Unternehmern in Beziehung standen. Es ist daher geboten, bei Ertheilung von Konzessionen an Theaterunternehmer mit besonderer Vorsicht zu Werke zu gehen.[320]

Die Formulierung des preußischen Ministers deckt sich mit der Argumentation der GDBA: Seit Einführung der Gewerbeordnung im Jahr 1869 habe die Anzahl der Theaterkonzessionen nach Paragraf 32 (RGO) stetig zugenommen. Dies habe den Konkurs vieler Theaterdirektionen zur Folge gehabt sowie zahlreiche Schauspieler:innen und Bühnenangehörige in eine Notlage gebracht. Aus diesem Grund solle die künstlerische, sittliche und vor allem auch die finanzielle Zuverlässigkeit der Konzessionsbewerber:innen von den Behörden strenger geprüft werden.[321] In der Denkschrift präzisierte die Bühnenorganisation zudem, dass „[h]insichtlich der Zuverlässigkeit in künstlerischer Beziehung [...] in den weitaus meisten Fällen das unterzeichnete Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger [...] in der Lage sein [wird], eine erschöpfende Auskunft zu ertheilen."[322] Einige Jahre später wurde diese Empfehlung auf Anweisung des damaligen preußischen Innenministers Hans

---

318 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, 54. Jg., Nr. 42, 1893, Berlin 1894 (im Folgenden zitiert als MBl. 1894, Nr. 42), S. 104.

319 Vgl. ebd.

320 Ebd.

321 Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1893, o. S., in: Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

322 Vgl. ebd. Auch das Präsidium des DBV unterstützte diesen Vorschlag der GDBA (vgl. Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 147).

von Hammerstein dann sogar in eine zwingende Anordnung umgewandelt: Die Bühnenorganisationen DBV und GDBA mussten ab 1904 bei jeder Konzessionsvergabe nach Paragraf 32 (RGO) in Preußen um eine Einschätzung ersucht und über Zulassung beziehungsweise Versagung der Konzession informiert werden.[323]

In ihrer Denkschrift aus dem Jahr 1893 schlug die GDBA auch die Einführung der Bedürfnisfrage für den Paragrafen 32 (RGO) vor. Demnach sollte sich bei der Konzessionierung von Schauspielunternehmen die Behörde folgende Fragen stellen:

> [I]st für ein Theater an den betreffenden Orten ein Bedürfnis vorhanden, und kann ein Theater unter gewöhnlichen Verhältnissen [...] bestehen? beziehungsweise: ist für eine Vermehrung der an einem Orte bereits vorhandenen Theater ein Bedürfniß vorhanden, und kann event. diese Vermehrung eintreten, ohne Gefahr für die Existenz der bereits vorhandenen Theater, vorausgesetzt, daß diese in künstlerischer Beziehung billigen Anforderungen entsprechen?[324]

Die dem Kunst- beziehungsweise Theaterbegriff der GDBA entsprechenden Spielstätten sollten also von den Behörden – wie bereits im Vorstoß des DBV aus dem Jahr 1888 formuliert – vor der Konkurrenz geschützt werden.

Diese weiterführende Einschränkung des Konzessionswesens war nach Ansicht der Genossenschaft „entweder auf dem Wege der Gesetzgebung oder auf dem Wege des Erlasses von entsprechenden Ausführungsbestimmungen zu den bestehenden Gesetzen [zu erreichen]".[325] Im Jahr 1893 schien der GDBA „die Beschreitung des ersteren Weges mit nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten verbunden".[326] Von ihrer Denkschrift erhoffte sie sich eine „erhebliche Milderung der schreiendsten Mißstände" durch eine Verschärfung der Ausführungsbestimmungen.[327]

In Preußen wurden 1895 auf Grundlage eines Rundschreibens des neuen Innenministers Ernst Matthias von Köller die Maßnahmen im Umgang mit sogenannten Tingeltangel-Spielstätten tatsächlich verschärft. Der ministeriellen Verfügung zufolge sollten die entsprechenden polizeilichen Instanzen „[d]ie gewerbsmäßige Veranstaltung von Singspielen, Gesangs- und

323 Vgl. Lennartz, *Theater*, S. 111; Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 187. Laut Schöndienst hatte sich der DBV diesbezüglich vorab in einer Petition an den Reichskanzler gewandt (vgl. ebd.).

324 Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1893, o. S., in: Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig, Nr. 1871, Staatsarchiv Leipzig.

325 Ebd.

326 Ebd.

327 Ebd.

deklamatorischen Vorträgen, Schaustellungen von Personen oder theatralischen Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet",[328] durch eine strenge Anwendung der bestehenden Gesetze und Verordnungen sowie durch eine genaue Beaufsichtigung möglichst einschränken. Bei den aufgelisteten Darbietungen handelte es sich um die nach Paragraf 33a und Paragraf 55 (RGO) geregelten Theaterformen. Köller schlug für derartige Veranstaltungen eine als „[z]weckmäßig" erachtete „Erhebung hoher Lustbarkeitssteuern" vor,[329] die im folgenden Kapitel noch ausführlich besprochen wird.

Mit einem Runderlass vom 15. November 1896 wurde die Verfügung des preußischen Innenministers dahingehend präzisiert, dass zu den Lustbarkeiten insbesondere auch „[d]ie Veranstaltung von [...] Vorstellungen von Kunstreitern, Gymnastikern, Equilibristen, Ballet- und Seiltänzern, [...], das Schaustellen von Menschen und Thieren" zu zählen seien.[330] Zirkusse wurden demnach auch zu den Lustbarkeiten gezählt. Ob die von Köller erlassene Verschärfung der preußischen Ausführungsbestimmungen im Jahr 1895 in einen direkten Zusammenhang mit den Vorstößen der GDBA stand, ist ungewiss. Doch wurde Paragraf 32 (RGO) kurze Zeit später unter Einflussnahme der GDBA nochmals eingeschränkt.

***

Zu Beginn der Jahre 1895 und 1896 legte die Regierung dem Reichstag wiederum Entwürfe mit den überarbeiteten Paragrafen der Gewerbeordnung vor. Die Vorlage sah unter anderem eine erneute Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) vor, die der Bundesrat wie folgt begründete:

> Angesichts der schweren Schädigungen, welche bei dem häufigen Zusammenbruch von Theaterunternehmungen für die mit den Unternehmern in geschäftlicher Beziehung stehenden Personen erwachsen, erscheint es geboten, eine größere Gewähr für die finanzielle Zuverlässigkeit der Schauspielunternehmer zu schaffen.[331]

---

328 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, 56. Jg., Nr. 14, 1895, Berlin 1896 (im Folgenden zitiert als MBl. 1896, Nr. 14), S. 19–20, hier S. 19 f.

329 Ebd.

330 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, 56. Jg., Nr. 174, 1895, Berlin 1896 (im Folgenden zitiert als MBl. 1896, Nr. 174), S. 239–241, hier S. 239 f.

331 Entwurf eines Gesetzes betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 14.01.1896, in: RTP, S. 423–433, hier S. 426.

Zu diesem Zweck sollte das zu konzessionierende Schauspielunternehmen genauer bestimmt und die Konzession versagt werden, wenn der Nachweis über die zum Betrieb des jeweiligen Unternehmens erforderlichen Mittel nicht erbracht werden konnte: „Soll die Prüfung der finanziellen Zuverlässigkeit Werth haben, so muß die Geltung der Erlaubniß auf ein bestimmtes Unternehmen beschränkt werden, so daß für ein anderes oder ein wesentlich verändertes Unternehmen eine neue Erlaubnis erforderlich ist."[332]

Ende Januar 1895 wurde die Vorlage im Reichstag erstmals diskutiert. Die Abgeordneten der Nationalliberalen Partei sowie der (seit 1893 bestehenden, aus der Fortschrittspartei hervorgegangenen) Freisinnigen Volkspartei sprachen sich gegen die Einschränkung des Schauspiel-Paragrafen aus.[333] Die Zentrumspartei war zum Schutz von Sittlichkeit, Religion und Familie dafür.[334] Die Gesetzesvorlage wurde im Parlament 1895 nicht abschließend besprochen und daher dem Reichstag zu Beginn des Jahres 1896 nochmals vorgelegt.

Bei der Wiedervorlage sprach sich die Freisinnige Volkspartei gemeinsam mit dem linken Lager im Reichstag erneut gegen die geplante Einschränkung aus, denn eine solche würde das eigentliche Problem ihrer Auffassung nach nicht lösen. Die genaue Definition von Schauspielunternehmen beziehungsweise die Tatsache, dass bei einer Veränderung des Betriebs eine neue Konzession erforderlich wäre, sei vor allem für kleinere Provinzbühnen problematisch und untermauere die Vorrangstellung der subventionierten Hofbühnen. Hermann Reißhaus von der SPD pflichtete diesbezüglich Eugen Richter von den Freisinnigen bei: „Wir haben bereits darauf hingewiesen, genau wie es jetzt der Herr Abgeordnete Richter gethan hat, daß es sich hier nur darum zu handeln scheint, den großen Unternehmern einen Theil der lästigen Konkurrenz abzunehmen."[335] Vor allem aber gebe die Novellierung den Polizeibehörden noch mehr Spielraum, bis hin zu Schikanen. Insgesamt handle es sich um einen Rückschritt in die Zeit vor 1869.[336] Der Abgeordnete Anton von Wolszlegier von der (katholischen) Polnischen Fraktion wandte sich interessanterweise ebenfalls gegen die geplante weitere Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO), da diese seiner Meinung nach die Unternehmungen von umherziehenden Schauspielgruppen in große Schwierigkeiten bringe. Der Abgeordnete, Pfarrer von Beruf,

---

332 Entwurf eines Gesetzes betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 14.01.1896, in: RTP, S. 423–433, hier S. 427.

333 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 25. Sitzung, 29.01.1895, in: RTP, S. 568–587.

334 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 25. Sitzung, 29.01.1895, in: RTP, S. 568–587, hier S. 573 f.

335 Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier: S. 1261.

336 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 36. Sitzung, 10.02.1896, in: RTP, S. 849–871, hier S. 855; Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1259–1262.

merkte außerdem an: „Soviel ich aus meiner eigenen Erfahrung weiß, kann man in den seltensten Fällen den umherziehenden Schauspielunternehmen den Vorwurf machen, daß sie bei der Ausübung ihres Gewerbes gegen die sittlichen Grundsätze verstoßen."[337] Dieses Engagement für die Wandertheater ist vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen bemerkenswert – umso mehr vonseiten eines katholischen Geistlichen.

Es fielen weitere erwähnenswerte Aussagen im Rahmen der Reichstagsdebatten über die von der Regierung vorgesehene Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO): Der nationalliberale Abgeordnete Albert Bürklin etwa sprach sich – entgegen seiner parteipolitischen Orientierung – für die Einschränkung des Schauspiel-Paragrafen aus und betonte, dass sich sowohl der DBV als auch die GDBA seit Jahren bemühten, das Konzessionswesen einzuschränken, um gegen die Missstände im Theaterwesen vorzugehen.[338] Bürklin war gleichzeitig Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters und stellte hier also seine beruflichen Interessen über seine politische Gesinnung.[339] Das SPD-Mitglied Hermann Reißhaus wiederum wies in der Diskussion auf die beinahe 4000 Schreiben von Schauspieler:innen und Bühnenangehörigen hin, die beim Reichstag eingegangen seien.[340] Mit diesen Bühnenarbeiter:innen solidarisierte er sich und brachte zur Sprache, dass die Regierung, „nachdem die herrschende unwürdige Stellung der Bühnenangehörigen hier im hohen Hause wiederholt zur Sprache gekommen ist," in Erwägung ziehen könnte, „durch ein Spezialgesetz dieser Frage näher zu treten".[341] Auf jeden Fall aber müsse „unbedingt in denkbar kürzester Zeit etwas geschehen […]."[342] Seine Rede stieß auf Zustimmung auf der linken Seite des Saales. Paul Förster von der Deutschen Reformpartei plädierte seinerseits während der Reichstagsdebatte dafür, dass die Lage der Schauspieler:innen vor allem auf privatrechtlicher Ebene (und nicht im Rahmen der öffentlich-rechtlichen Gesetzgebung) verbessert werden solle. Dafür müssten sich die Schauspieler:innen jedoch stärker organisieren: „[W]ir können ihnen nur den guten Rath geben, ihr Recht besser zu vertreten."[343]

In der Reichstagssitzung vom 6. März 1896 wurde die Regierungsvorlage nochmals ausführlich besprochen und letztlich von einer Mehrheit der

---

337 Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1258.
338 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 36. Sitzung, 10.02.1896, in: RTP, S. 849–871, hier S. 862.
339 Anlässlich der ausführlicheren Besprechung der Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) am 6. März 1896 war Albert Bürklin jedoch dann aufgrund von Krankheit abwesend.
340 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 36. Sitzung, 10.02.1896, in: RTP, S. 849–871, hier S. 859.
341 Verhandlungen des Reichstags, 36. Sitzung, 10.02.1896, in: RTP, S. 849–871, hier S. 860.
342 Ebd.
343 Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1266.

Abgeordneten angenommen.[344] Eugen Richter von der Freisinnigen Volkspartei hatte vor der Abstimmung noch einmal vergeblich versucht, mit seinem Redebeitrag die Novellierung abzuwenden, indem er hinterfragte, was denn die im Gesetzentwurf erwähnte Veränderung des Betriebs bedeute und wie eine Behörde dies beurteilen wolle:

> Da ist doch jede Auslegung der Behörde möglich. Wie verändern sich unvorhergesehen die Verhältnisse in einem Theater an einem kleineren oder mittleren Ort! Es braucht nur irgend ein anderes Vergnügungsinstitut dort zu entstehen, welches dem Theater Konkurrenz macht, und ein rentables Theater verwandelt sich in kurzer Zeit in ein unrentables; z. B. die Konkurrenz eines Zirkus wirkt in solchem Ort ganz außerordentlich auf den Theaterbesuch ein.[345]

Richter nutzte also in seiner Argumentation die bedrohliche Zirkus-Konkurrenz zur Begründung der Notwendigkeit des Erhalts eines halbwegs liberalen Theaterkonzessionswesens. Seiner Meinung nach sollten die nach Paragraf 32 (RGO) konzessionierten Unternehmen bezüglich ihrer Angebote flexibel genug bleiben, um sich gegen die „Vergnügungsinstitute" auf dem Markt durchsetzen zu können.

Die Rede des Abgeordneten der Freisinnigen Volkspartei ist auch dahingehend interessant, dass Richter den Änderungsvorschlag zu Paragraf 32 (RGO) in Zusammenhang mit einer Denkschrift der GDBA erwähnt:

> Diese ganze Aenderung der Gesetzgebung ist ausgegangen von dem Präsidium der deutschen Bühnengenossenschaft in Berlin. Das geht hervor aus einer Broschüre, die uns mitgetheilt worden ist ‚das Theaterkonzessionswesen in seinen Beziehungen zu der materiellen Lage der Bühnenangehörigen', die verfaßt ist auf Ersuchen des Präsidiums dieser Genossenschaft von einem Geheimen Hofrath und Verwaltungsdirektor Karl Schäffer.[346]

Die GDBA habe Richter zufolge im Laufe der vergangenen Jahre kontinuierlich für eine Einschränkung der Gewerbeordnung von 1869 gekämpft und „fortgesetzt den Ministerien in den Ohren gelegen, um, wie sich aus dieser Broschüre ganz genau ergiebt, die Konzessionsbedingungen immer strenger zu machen."[347] Der Abgeordnete betonte, dass im Falle des Paragrafen 32 (RGO) nicht über Tingeltangel, das heißt über „Schaustellungen sehr zweifelhafter Art", gesprochen werde, sondern über jene „Theaterunternehmungen,

344 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1273.

345 Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1261.

346 Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, in: RTP, S. 1255–1273, hier S. 1259.

347 Ebd.

bei denen, um mit der Sprache des Gesetzes zu reden, ein höheres Interesse für Kunst und Wissenschaft obwaltet".[348] Die Mitglieder der GDBA, so Richter weiter,

> gehen von zu idealen Vorstellungen über die Bedeutung des Theaters aus und suchen, diese idealen Vorstellungen auf das Gesetz zu übertragen. In den Augen dieser hochgestellten Herren hat das Theater den Zweck, möglichst künstlerisch vollkommene Vorstellungen zu geben vor einem erlesenen Kreise kunstverständiger Personen. Diese höchste Leistung der Kunst ist ihnen eben allein das Erstrebenswerthe. Sie übersehen nur, daß der Kreis der Personen, welcher so künstlerisch vollkommene Theatervorstellungen bezahlen kann, ein sehr geringer ist und das Theater eine große Bedeutung hat, auch wenn weniger künstlerische Vorstellungen vor einem desto größeren Kreise von Zuhörern gegeben werden können. Meine Herren, auch diese Art von Theatervorstellungen haben eine erhebliche Bedeutung für das ganze Volksleben, sie geben geistige Anregungen, Anregungen für das Gemüthsleben, sie erweitern die Kenntnisse, auch wenn sie nicht künstlerisch vollständig auf der Höhe stehen. In jedem Falle unterbrechen sie das Einerlei eines Wirthshausbesuchs, indem sie veranlassen, ein Theater zu besuchen.[349]

Wenngleich auch Richter von einer dem Theater vermeintlich inhärenten erzieherischen Funktion ausging, so brachten seine Worte doch eine kritische Sichtweise zum Ausdruck, die bereits in den Verhandlungen der 1880er Jahre seitens des links-liberalen Lagers angeklungen waren: der Hinweis, die GDBA nutze einen elitären Theaterbegriff. Für seine Rede wurde Eugen Richter dann auch postwendend in einem Bericht über die Reichstagsverhandlungen im Organ der Genossenschaft gerügt. Der Regierung und dem Reichstag hingegen wurde im selben Bericht für die Einschränkung des Paragrafen 32 (RGO) gedankt.[350] Letztere lautete ab dem 6. August 1896 wie folgt:

> Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe gilt nur für das bei Ertheilung der Erlaubniß bezeichnete Unternehmen. Zum Betriebe eines anderen oder eines wesentlich veränderten Unternehmens bedarf es einer neuen Erlaubniß.
>
> Die Erlaubniß ist zu versagen, wenn der Nachsuchende den Besitz der zu dem Unternehmen nöthigen Mittel nicht nachzuweisen vermag oder wenn die Behörde auf Grund von Thatsachen die Ueberzeugung gewinnt, daß derselbe die zu dem beabsichtigten Gewerbebetriebe erforderliche Zuverlässigkeit insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt.[351]

348 Ebd.

349 Ebd.

350 Vgl. *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 13.03.1896, o. S.

351 Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 06.08.1896, in: *Reichsgesetzblatt* Bd. 1896, Nr. 27, (im Folgenden zitiert als RGBl. 1896/27) S. 685–690, hier S. 685 f.

Die preußischen Ausführungsbestimmungen des Gesetzes wurden den Regierungspräsidenten und dem Berliner Polizeipräsidenten am 17. August 1896 in einem Rundschreiben kommuniziert. Darin heißt es:

> In Zukunft ist schon bei Ertheilung der Erlaubniß auf eine möglichst genaue Bezeichnung des Unternehmens Bedacht zu nehmen. Die Bezeichnung hängt zunächst von dem Antrage des Unternehmers ab; je unbestimmter aber die Angaben lauten, desto höher werden bei sonst gleichen Umständen die Ansprüche hinsichtlich der sittlichen, artistischen und finanziellen Zuverlässigkeit, insbesondere der zu dem Unternehmen nöthigen Mittel zu stellen sein. Für die Bezeichnung kommen namentlich in Betracht bei stehenden Theatern: die Ortslage und die Räumlichkeiten, bei Wandertruppen: die ungefähre Zahl der Mitglieder und die Bezirke oder Orte, welche besucht werden sollen, in beiden Fällen: die Kunstgattungen (Schauspiel, Lustspiel, Trauerspiel, Oper, Operette u. s. w.), denen das Unternehmen gewidmet ist.[352]

Im Rahmen der neuen Gewerbeordnung von 1869 waren die Repertoire- beziehungsweise Gattungsbeschränkungen aufgehoben worden. Bereits bei der Novellierung der Reichsgewerbeordnung 1883/84 war es dann mit dem Zusatzparagrafen 33a (RGO) wie gesehen zu einer Ausdifferenzierung der Theaterformen beziehungsweise -gattungen innerhalb der stehenden Theater sowohl im Gesetzestext selbst als auch im entsprechenden juristischen Kommentar gekommen. Mit der Novellierung des Paragrafen 32 (RGO) von 1896 setzte sich diese Tendenz fort. So ist in einem Kommentar zur Gewerbeordnung nach 1896 zu lesen: „Das Unternehmen, dem sich der Gesuchsteller zuwenden will, ist sowohl nach dem Lokal, wie nach der Gattung der Vorstellungen (Schauspiel, Lustspiel, Oper usw.) […] zu bezeichnen […].“[353] Weniger als 30 Jahre nach Einführung der liberalisierten Theatergesetzgebung waren mit der Revision des Paragrafen 32 (RGO) im Jahr 1896 die Gattungsbezeichnungen also wieder auf der Tagesordnung.

Im Gegensatz zu dieser Entwicklung auf Reichsebene agierte die Berliner Zensurbehörde auf Grundlage eines zunehmend breiteren Theaterbegriffs: In der Hinckeldey’schen Theaterverordnung von 1851 wurden nach Paragraf 2 folgende Darbietungsarten als Theatervorstellungen angesehen:

> alle dramatischen, musikalischen, deklamatorischen, pantomimischen und plastischen Vorstellungen […], welche entweder in Kostümen oder in einem Lokale veranstaltet werden, welches mit Kulissen, Vorhang oder andren, dieselben ersetzenden Apparaten versehen ist, in welchen mehrere Personen als Darsteller auftreten.[354]

---

352 MBl. 1896, Nr. 174, S. 166.

353 Rohrscheidt, *Gewerbeordnung*, S. 154; vgl. auch ders., *Gewerbeordnung*, S. 153–157.

354 Zit. n. A. Brauneck, *Stellung*, S. 187.

Im Jahr 1898 wurden diese Theaterformen um „theaterähnliche Vorstellungen“ erweitert, womit „auch ‚sonstige in den Programmen der Specialitäten und Varieté-Bühnen üblichen Darbietungen (wie Projections-, Nebel-, Kinematographen-Bilder, spiritistische Experimente u. dgl.)‘“ gemeint waren.[355] Während also der Theaterbegriff in der Gewerbeordnung und deren Kommentierung zum Schutz einer bestimmten Theaterform immer enger gefasst wurde, weitete die Berliner Polizei ihn aus, um mit der Zensur auch die neu aufkommenden Theaterformen erfassen zu können.

Im Sommer 1917 wurde dann noch die sogenannte Bedürfnisfrage für den Geltungsbereich des Paragrafen 32 (RGO) eingeführt.[356] Dies geschah kurz vor der Verstaatlichung und Kommunalisierung vieler Bildungs- und Literaturtheater, nach deren Umsetzung letztere ohnehin nicht mehr in den Geltungsbereich der Gewerbeordnung fielen, wodurch die Bedürfnisprüfung für sie fortan nicht mehr relevant war. Darüber hinaus wurden die gewerblichen Theatergesetze bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 nicht weiter überarbeitet. Während Paragraf 32 (RGO) durch das Theatergesetz von 1934 endgültig abgeschafft wurde, blieben die Paragrafen 33a und 55 (RGO) bis zu einer Überarbeitung der Gewerbeordnung im Jahr 1984 für stehende und reisende gewerbliche Theater in ihrer damaligen Formulierung gültig.[357] Seit dieser Novellierung bezieht sich Paragraf 33a (GewO) nur noch auf „geschlechtsbezogene Darstellung[en] von Personen“.[358]

2.4 Aufwertung durch Abwertung oder warum gebührt manchen Theaterformen ein ‚höheres Kunstinteresse‘ und anderen nicht?

Ob einer Aufführung ein ‚höheres Kunstinteresse‘ zugesprochen wurde, war nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine steuertechnische Frage. So berichtete das Organ der GDBA 1899 von einer gerichtlichen Auseinandersetzung, in der es um die Bestimmung des ‚höheren‘ beziehungsweise vermeintlich nicht vorhandenen Kunstinteresses im Falle einer Musikdarbietung

355 Zit. n. Leonhardt, *Im Bann*, S. 36. Vgl. auch Kurt Kleefeld, *Die Theaterzensur in Preussen*. Berlin: Struppe & Winckler, 1905, S. 4 f.

356 Vgl. Bekanntmachung über den Bedürfnisnachweis für Schauspielunternehmen, 03.08.1917, in: *Reichsgesetzblatt* Bd. 1917, Nr. 142 (im Folgenden zitiert als RGBl. 1917/142), S. 681; RGBl. 1896/27, S. 685 f.; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 83.

357 Vgl. Robert von Landmann / Gustav Rohmer, *Gewerbeordnung. Kommentar*, Bd. 1. Neubearbeitet von Erich Eyermann und Ludwig Fröhler, München: C.H. Beck, [11]1956 (1883); Harald Sieg / Werner Leifermann, *Gewerbeordnung. Kommentar*. Erg. u. verb. Aufl., München: C.H. Beck, [2]1966 [1960].

358 Tettinger u. a., *Gewerbeordnung*, S. 334.

von einem nach Paragraf 33a (RGO) konzessionierten Unternehmen ging. Die Redaktion wies in dem Beitrag darauf hin, dass „die Ausübung der Kunst" nach dem preußischen Gewerbesteuergesetz vom 24. Juni 1891 nicht gewerbesteuerpflichtig sei.[359] In der *Deutschen Bühne* war zu lesen, dass Paragraf 4 dieses Gesetzes diejenigen stehenden Gewerbebetriebe von der Steuer ausnahm, die sich der „Ausübung der Kunst" widmeten.[360] Wie einleitend gesehen galten die Produktionen stehender Schauspielunternehmungen seit 1820 als ‚höhere' Kunst. Nach Paragraf 33a oder 55 (RGO) konzessionierte Betriebe konnten wie erwähnt versuchen, die Polizeibehörden in Probeaufführungen davon zu überzeugen, ihre Darbietungen ebenfalls als ‚höhere' Kunst einstufen zu lassen und so von einer Steuerbefreiung zu profitieren. Die zuständigen Beamten attestierten dies dann gegebenenfalls mit einem sogenannten Kunstschein.

In einer Verfügung über den Begriff des ‚höheren Kunstinteresses' im Zusammenhang mit nach Paragraf 55 (RGO) konzessionierten umherziehenden Theatergruppen vermerkten die preußischen Ministerien für Handel und Gewerbe, Finanzen sowie des Inneren im Juni 1895, dass „manche Gerichte bei Erhebung des Beweises darüber, ob einer bestimmten schauspielerischen Leistung ein höheres Interesse der Kunst beiwohnt, sich hin und wieder auf ungeeignete Sachverständige [...] stützen."[361] Durch das Einsetzen von zuverlässigen Sachverständigen des DBV und der GDBA „würde unrichtigen Urtheilssprüchen über die Pflicht der Schauspielertruppen, einen Wandergewerbeschein zu lösen und Hausir-Gewerbesteuer zu entrichten, in hinreichendem Maße vorgebeugt werden können."[362]

Der preußische Innenminister Eberhard von der Recke erließ am 15. Juni 1897 eine Verfügung über die Ausstellung sogenannter Kunstscheine für Theaterunternehmungen mit einer Konzession nach Paragraf 33a oder 55 (RGO). Darin wies er insbesondere die Ortspolizeibehörden darauf hin, „nur auf solche Kunstscheine Rücksicht zu nehmen, welche von höheren Verwaltungsbehörden oder von anerkannten zuverlässigen Sachverständigen ausgestellt sind."[363] Vor allem bei umherziehenden Theatergewerben sei jeweils

359 *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 10.02.1899, S. 65.

360 *Deutsche Bühne*, 25.04.1911, S. 113. Vgl. auch Gesetz betr. die Besteuerung des Gewerbebetriebes im Umherziehen und einige Abänderungen des Gesetzes wegen Entrichtung der Gewerbesteuer vom 30.05.1820, vom 03.07.1876 (abgedruckt in: Rohrscheidt, *Gewerbeordnung*, S. 1026–1034); *Gewerbesteuergesetz vom 24.06.1891, Text-Ausgabe mit Anmerkungen und Sachregister*. Bearb. v. Arthur Fernow. Berlin: Guttentag, 1899.

361 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, 56. Jg., Nr. 117, 1895, Berlin 1896 (im Folgenden zitiert als MBl. 1896, Nr. 117), S. 169.

362 Ebd.

363 *Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten*, 58. Jg., Nr. 93, 1897, Berlin 1897 (im Folgenden zitiert als MBl. 1897, Nr. 93), S. 113.

genau und in Anwesenheit eines behördlichen Vertreters und „nöthigenfalls unter Zuziehung eines geeigneten Sachverständigen" zu prüfen,[364] ob ein ‚höheres Kunstinteresse' tatsächlich vorhanden sei, das die Ausstellung eines Kunstscheines legitimiere.

Im Jahr 1898 war das preußische Oberverwaltungsgericht mit einer Rechtsstreitigkeit betreffend der Frage, aus welcher Perspektive das Vorhandensein eines ‚höheren Kunstinteresses' zu beurteilen sei, beschäftigt: „nach dem objektiven, künstlerischen (oder wissenschaftlichen) Werth der Veranstaltung"?[365] Oder danach, ob der Veranstalter „behauptet, seine Veranstaltung sei keine ‚Lustbarkeit'" und damit ‚höhere' Kunst?[366] Das Gericht urteilte im Sinne des ‚objektiven' Wertes der Aufführung – dies ergebe sich eindeutig aus der Gesetzgebung sowie der juristischen Praxis.[367] Nach einer weiteren Entscheidung des Gerichts in einem anderen Fall im Juni 1901 wurde diese Auslegung dahingehend ergänzt, dass „es auch darauf an[kommt], ob die Umstände, unter denen die Lustbarkeit veranstaltet wird, den Genuß der objektiv vielleicht künstlerischen Leistung gestatten."[368] Im konkreten Fall habe die Darbietung „in einem während des Schützenfestes stark besuchten öffentlichen Wirthschaftslokale und bei dem fortwährenden Zu- und Abgange von Gästen stattgefunden."[369] Diese Umstände hätten auch „diejenigen [Gäste], welche etwa in der Absicht nach Erlangung eines höheren Kunstgenusses das Lokal aufsuchen sollten, an der Aufnahme desselben" gehindert.[370] Im Zusammenhang mit einem weiteren Gerichtsurteil rund um die An- oder Abwesenheit eines ‚höheren Kunstinteresses' wurde 1911 festgehalten, dass „aus der Entstehungsgeschichte des Gesetzes die Begriffsbestimmung nicht mit Sicherheit zu entnehmen ist."[371] Doch sei sich

> [d]ie Rechtsprechung […] darüber einig, dass die objektive Beschaffenheit der Veranstaltung von wesentlicher Bedeutung ist. Maßgebend ist, dass die auftretenden Personen die Fähigkeit zu künstlerischen Leistungen besitzen, und

---

364 Ebd.

365 *Preußisches Verwaltungs-Blatt*, 20. Jg., Oktober 1898 bis September 1899, Berlin 1899 (im Folgenden zitiert als PrVBl. 1899), S. 36.

366 Ebd.

367 Vgl. ebd.

368 *Preußisches Verwaltungs-Blatt*, 23. Jg., Oktober 1901 bis September 1902, Berlin 1902 (im Folgenden zitiert als PrVBl. 1902), S. 151.

369 Ebd.

370 Ebd.

371 Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

> dass ihre Darbietungen künstlerischen Wert haben. Es genügt nicht, wenn der Gegenstand der Darstellung ein Erzeugnis der Kunst ist. Vielmehr liegt ein höheres Interesse der Kunst erst dann vor, wenn auch die Darstellungsweise den Anforderungen der Kunst entspricht. Daneben sind jedoch zugleich die besonderen Umstände des Falles in Betracht zu ziehen.[372]

In Gesetzeskommentaren der 1920er Jahre werden derartige besondere Umstände als Indikatoren für die Abwesenheit eines ‚höheren Kunstwertes' klar benannt: „Wo Lärm und Unruhe herrscht, wird ein höheres Kunstinteresse selbst dann nicht vorhanden sein, wenn die gebotene Leistung künstlerischen Wert besitzt [...]."[373] Auch wenn geraucht wurde, konnte keine Kunst stattfinden, denn „Rauchtheater sind keine Unternehmungen mit höherem Kunstinteresse [...]".[374] Schall und Rauch würden „die künstlerische Leistung und Auffassung von vornherein erheblich schmälern oder den Genuß daran überhaupt nicht aufkommen lassen."[375] Entsprechende, nach den Paragrafen 33a oder 55 (RGO) konzessionierte Spielstätten oder Theatergruppen erhielten also keine Kunstscheine beziehungsweise keine gewerbliche Steuerbefreiung.

2.4.1 *Eine sehr kurze Geschichte der Unterscheidung zwischen ‚hohen' und ‚niederen' Künsten*

Die Verschränkung einer ästhetischen Bewertung von Aufführungen mit einer Steuerauferlegung oder -befreiung wurde wie einleitend erläutert im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in den preußischen Theatergesetzen, genauer gesagt in den Gewerbe- und Steuergesetzen verankert. Diskursiv etabliert hatte sich die Unterscheidung zwischen angeblich ‚höherem' und keinem Kunstinteresse bereits im Zusammenhang mit den Ästhetiktheorien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.[376] Beeinflusst wurde diese Unterteilung nicht zuletzt von Theatertheoretiker:innen, die anstrebten, das auf dem Wort von Dichter:innen basierende Theater als eine ‚schöne', ‚hohe' Kunst zu legitimieren. Die besprochenen Gesetzestexte der Gewerbeordnung des Deutschen Kaiserreichs trugen maßgeblich zur Fest- und Fortschreibung dieses Diskurses bei.

---

372 Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

373 Steinbach, *Gewerbeordnung*, S. 54.

374 Franz Hoffmann, *Die Gewerbe-Ordnung für das Deutsche Reich und Preußen*. Berlin: Heymann, [22–24]1922, S. 127.

375 Hoffmann, *Gewerbe-Ordnung*, S. 598.

376 Vgl. hierzu Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung*, insb. S. 246–260.

Die Idee der ‚niederen' und ‚hohen' Künste geht zurück auf die im Mittelalter entstandene und bis ins 17. Jahrhundert hineinwirkende Aufteilung verschiedener Kunstfertigkeiten in *artes liberales* und *artes mechanicae*. Die Theoretisierung der *artes liberales* lässt sich ihrerseits auf die griechische und römische Antike zurückführen. In der Spätantike festigte sich ein bis Ende des 17. Jahrhunderts bestehender Kanon von *septem artes liberales*: sieben Wissenschaften beziehungsweise Künste wie die Lehre der Grammatik und der Rhetorik. Im Gegensatz zu den *artes liberales* änderte sich das System der *artes mechanicae*, Künste zwischen Handwerk und Wissenschaften, über das Mittelalter bis in das 17. Jahrhundert immer wieder. So wurden die Theaterkünste beziehungsweise die ‚Kenntnis der Spiele' (*theatrica*) im 12. Jahrhundert durch Hugo von der Pariser Abtei St. Viktor in die *mechanicae* aufgenommen, um kurz darauf von Abt Gottfried wieder ausgeklammert zu werden, da die *theatrica* nach seiner Auffassung nicht mit den christlichen Werten vereinbar waren. Und so verschwanden die *theatrica* – im Gegensatz etwa zur Musik – für die folgenden Jahrhunderte aus dem ästhetischen Diskurs.[377] Insgesamt galten die *artes mechanicae*, da sie anders als die *artes liberales* mit körperlichen Tätigkeiten assoziiert wurden, als *minores* (kleiner, niedriger) und *levinores* (leichter), kurzum: als minderwertige Künste.[378]

Aufbauend auf den Konzeptionen der *artes liberales* konsolidierte sich im 17. Jahrhundert durch Schriften französischer Theoretiker das System der *beaux arts* beziehungsweise der ‚schönen Künste'. Im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts wurde dieses System dann zusammen mit Alexander Baumgartens *Aesthetica* zum Fundament der Ästhetik als philosophischer Disziplin weiterentwickelt.[379] Wie der Philosophiehistoriker Paul Oskar Kristeller betont, „[nahm] das System der fünf maßgebenden Künste, das der gesamten modernen Ästhetik zugrundeliegt […], erst im 18. Jahrhundert seine endgültige Form an, obgleich es viele Momente enthält, die auf das Denken des Altertums, des Mittelalters und der Renaissance zurückgehen."[380] Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei und Architektur galten als ‚schöne Künste' – die *theatrica* hingegen gehörten im 18. und auch im 19. Jahrhundert noch nicht zu diesem Kanon.

Auf Baumgartens *Aesthetica* folgten die ästhetischen Theorien von Kant und Schiller, mit denen auch die Etablierung und Verbreitung des Begriffs

377 Vgl. Andreas Kotte, *Theatralität im Mittelalter: das Halberstädter Adamsspiel*. Tübingen u. Basel: Francke, 1994, S. 151–158.

378 Vgl. Bacher, *Artes liberales*, S. 19–34; dies., *Artes mechanicae*, S. 35–49.

379 Vgl. Paul Oskar Kristeller, „Das moderne System der Künste", in: ders. (Hg.): *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München: Wilhelm Fink, 1976, S. 164–206, hier S. 182–197.

380 Kristeller, *System der Künste*, S. 165.

der ‚niederen Künste' einherging.[381] Schillers Definition des ‚Niederen' verdient einen genaueren Blick, da sie Einzug in mehrere im Verlauf des 19. Jahrhunderts herausgegebene Ästhetik- und Theaterlexika fand.[382] In seinem Essay „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" von 1802 stellte Schiller das ‚Gemeine' und das ‚Niedrige' dem ‚Edlen' gegenüber, wobei er das ‚Niedrige' „[n]och eine Stufe unter dem Gemeinen" einordnete und nicht nur als „Mangel des Geistreichen und Edlen", sondern als „Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen" definierte.[383] Das ‚Niedrige' zeichnet sich laut Schiller stets durch etwas bewusst „Grobes und Pöbelhaftes" aus.[384]

Mit ihren Ideen und Theorien trieben Theatermacher der Nationaltheaterbewegung wie Schiller, aber auch Lessing oder Gottsched im 18. Jahrhundert die Literarisierung des Theaterschaffens gepaart mit einem Bildungsanspruch voran.[385] Mit den Worten des Theaterhistorikers Andreas Kotte:

---

381 Vgl. Kristeller, *System der Künste*, S. 201–203.

382 Vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 69. Die Schiller'sche Argumentation ist beispielsweise in dem 1839 erschienen *Ästhetischen Lexikon* unter dem Stichwort ‚Niedrig' wiederzufinden: „Niedrig (Aesth.), im Gegensatze von erhaben, was so nieder steht, daß es alle seine Sitte beleidigt; wird von den Kunstlehrern mit dem Gemeinen für gleichbedeutend erklärt oder noch genauer folgender Weise unterschieden: Das Gemeine, sagen sie, sei nur der Mangel des Geistreichen und Edlen, hingegen das Niedrige enthalte außer diesem Mangel auch noch die Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen […]." (Ignaz Jeitteles (Hg.), *Aesthetisches Lexikon*. Hildesheim u. New York: Olms, 1978 [1839], S. 124) Oder auch in einem Theaterlexikon von 1841, das sich an Führungspersonen im Theaterwesen adressierte: „Niedrig (Aesth.), im Gegensatze von erhaben, was so niedrig steht, daß es alle seine Sitte beleidigt […]." (Düringer u. a., *Theater-Lexicon*, S. 788) In einem weiteren Theaterlexikon von 1846, das sich vor allem an Bühnenkünstler:innen richtete, heißt es: „Niedrig (Aesth.) was im Gegensatz des Erhabenen so tief steht, daß es das feinere moralische Gefühl beleidigt; dadurch unterscheidet sich das N. vom Gemeinen […]." (Blum u. a., *Allgemeines Theater-Lexikon*, S. 3).

383 Friedrich Schiller, „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst [1802]", in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 587–593, hier S. 588.

384 Ebd.

385 Die Nationaltheateridee diente ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch als Folie für Bestrebungen, das Literatur- und Bildungstheater als ‚hohe' und ‚förderungswürdige' Kunst zu legitimieren. Vor allem nach der Reichsgründung 1871 erhielt das Konzept zudem eine starke nationalistische Färbung. Mit dem Begriff wurde fortan, insbesondere in Abgrenzung zu französischen Kultureinflüssen, ein explizit deutsches Theater assoziiert. Nach 1800 fand die Nationaltheateridee des 18. Jahrhunderts (in angepasster Form in einem restaurativen Kontext) in der Hoftheaterpraxis Konkretisierung. Ab 1919 wurden die königlich beziehungsweise fürstlich subventionierten Hofbühnen vom Staat übernommen, womit der Grundstein der heutigen Staatstheater gelegt war (vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 26 f.; Kotte, *Theatergeschichte*, S. 293; Marx / Watzka, *Berlin*, S. 10; Rübel,

„Szenische Körperkunst wird im 18. Jahrhundert – Aufklärung und Verbürgerlichung lauten dabei die Schlagworte – in die literarische Kunst des Dramas abgedrängt."[386] Das Theaterverständnis der genannten Theaterreformer war ganz auf Linie mit den bürgerlichen Aufklärungsidealen: „Erzogen werden soll ein brauchbarer, das heißt nützlicher und patriotischer Mensch, weshalb Theater ‚als Supplement der Gesetze' (Lessing) und ‚Schule der Sitten' (Schiller) fungieren soll – statt als lustvolle oder subversive Unterhaltung."[387] Verbunden mit der Nationaltheateridee war auch die Vorstellung der Hebung des Schauspielerstandes,

> denn erst ein Schauspieler, der selbst in gesicherten materiellen Verhältnissen lebt, selbst Bürger ist, kann die moralischen Grundsätze des Bürgertums verbreiten helfen. Somit richten sich alle Nationaltheaterkonzepte gegen den Ortswechsel der Truppen, treten für eine Institutionalisierung von Theater ein, wie sie mit der stehenden Hofbühne bereits gegeben ist.[388]

Um diese Theaterkonzeption zu legitimieren, wurden andere Theaterformen diskursiv abgewertet und „als schändlich oder zumindest als unzureichend beschrieben."[389] Dieser Diskurs begann sich um 1800 auch in der Praxis durchzusetzen.[390] Die gesetzlichen Regulierungen des Theaterwesens im 19. Jahrhundert spiegelten ihn nicht nur wider – sie beförderten ihn zugleich. Und die damit verbundene „Image-Aufwertung" des Literaturtheaters sowie der Schauspieler:innen war, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, auch ein „Erfolg der Theaterpublizistik, die die Schaubühne vom zweifelhaft-anrüchigen Stigma der Bretterbude und Jahrmarktsattraktionen befreite und stattdessen

Geschichte der GDBA, S. 32). Für eine tiefergehende Historisierung der Nationaltheaterbewegung vgl. Kotte, *Theatergeschichte*, S. 263–318; Reinhardt Meyer, „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung", in: Roger Bauer / Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München: Fink, 1983, S. 124–152.

386 Kotte, *Theatergeschichte*, S. 272.

387 Kotte, *Theatergeschichte*, S. 292.

388 Kotte, *Theatergeschichte*, S. 301.

389 Kotte, *Theatergeschichte*, S. 292.

390 Vgl. Kotte, *Theatergeschichte*, S. 318. Kotte weist darauf hin, wie wichtig es ist, in der Theaterhistoriografie genau zu hinterfragen, ob es sich bei einer theatergeschichtlichen Entwicklung tatsächlich um eine theaterpraktische Realität oder vielmehr um ein (theoretisches) Konzept handelt. Denn nicht immer sind beide deckungsgleich (vgl. Kotte, *Theatergeschichte*, S. 291).

die immensen Verdienste des Theaterwesens für die aufklärerische Öffentlichkeit herausstellte.“[391]

2.4.2 *„Ist Schauspielkunst überhaupt eine Kunst?“*

Die *theatrica* gehörten also im 19. Jahrhundert noch nicht zum Kanon der schönen und ‚förderungswürdigen‘ Künste – beziehungsweise war ihr Status noch unklar. Denn wie gesehen erhielten damals nur die königlichen Bühnen als *per se* der Kunst und Erziehung dienende Institutionen Subventionen aus den fürstlichen Kassen. Alle anderen Theater galten als kommerzielle Gewerbebetriebe. Bestrebungen, das Literaturtheater als eine Kunstform und Schauspieler:innen als Künstler:innen zu etablieren, gab es im deutschsprachigen Raum wie dargelegt ab dem 18. Jahrhundert. Ab 1900 zeitigten diese Aufwertungsversuche erste Erfolge und so verbesserte sich die Stellung der Schauspielkunst allmählich.[392] Um in das System der ‚hohen‘ Künste aufgenommen zu werden, musste das Schauspiel jedoch vom Ruf des Handwerklichen, des rein Körperlichen beziehungsweise Sinnlichen und von dem damit verbundenen Stigma der Prostitution befreit werden.[393] Keine einfache Angelegenheit, wenn man bedenkt, dass nach christlichen Moralvorstellungen

---

391 Dewenter / Jakob, *Theatergeschichte*, S. 7.

392 Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke verweist in diesem Zusammenhang auf eine Passage aus Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817–1829), die ebendies unterstreicht: „Man heißt jetzt die Schauspieler Künstler und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu sein, ist unserer heutigen Gesinnung nach weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht […]“ (zit. n. Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 85). Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden (insbesondere wohlhabendere) Schauspieler:innen als Teil des Bürgertums anerkannt. Jedoch fand laut der Theaterwissenschaftlerin Anja Hentschel bei der Aufwertung ihres sozialen Status „eine starke Ausdifferenzierung innerhalb der Berufsgruppe statt, wobei die seßhaften Darsteller mit relativ dauerhaften Engagements – vornehmlich an Hoftheatern, teils auch an Privattheatern – respektierlich und integrationsfähig wurden, die Nicht-Seßhaften – in Wandertruppen oder mit kurzfristigen Engagements – jedoch weiterhin aus der städtischen Gesellschaft ausgegrenzt blieben.“ (Anja Hentschel, „(…) ein ächter Künstler muß sich schämen, so große Einnahmen zu veröffentlichen!“, in: Gabriele Brandstetter u. a. (Hg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen: Narr, 1998, S. 361–371, hier S. 363) Die in den Theatergesetzen verankerte Hierarchisierung der stehenden und wandernden Theater schlug sich also ebenfalls im Ansehen der Schauspieler:innen nieder.

393 Vgl. Dewenter / Jakob, *Theatergeschichte*, S. 8. Wie Matzke schreibt, „[stellt] [d]ie Konstitution der schauspielerischen Darstellung als Selbstausstellung vor anderen das Theater als künstlerische Praxis unter den Generalverdacht der Prostitution – von Rousseau als einem der prominentesten Theaterfeinde formuliert und als Denkfigur von Marx übernommen […].“ (Matzke, *Arbeit*, S. 83) Vgl. dazu auch Melanie Hinz, *Das Theater der*

das Besuchen von Theatervorstellungen auch im 19. Jahrhundert noch als Sünde angesehen wurde.[394] Ein weiterer Grund, warum Theateraufführungen lange nicht als Kunst angesehen wurden, bestand darin, dass sie kein stoffliches Werk hervorbrachten, ja sogar auf andere Künste sowie ein Publikum angewiesen waren.[395]

Unter der Überschrift „Ist die Schauspielkunst überhaupt eine Kunst?" wurde 1911 in der Theaterfachzeitschrift *Der neue Weg* eine Artikelserie aus der *Deutschen Theater-Zeitschrift* besprochen, deren Fazit gewesen sei, „daß – streng genommen – die Schauspielkunst nur ein Kunstgewerbe ist."[396] In den diskutierten Artikeln sei behauptet worden, „daß Philosophen, Maler, Bildhauer, Architekten, Dichter und Komponisten die Schauspielkunst nur als eine Kunst mittleren Ranges, nur als eine reproduzierende Kunst und die Schauspielenden nur als Mundstücke für die Dichtungen gelten lassen."[397] Hugo Wauer widersprach dieser Auffassung im *Neuen Weg* vehement, denn nach Meinung des Autors waren es gerade die Schauspieler:innen, die literarischen Werken zu ihrer vollen Wirkkraft verhalfen. Er schloss seinen engagierten Beitrag mit den Worten: „Wenn Das [sic!] ‚nur Kunstgewerbe' ist, nun dann bin ich außerstande, zu begreifen, wie und wodurch ‚wahre Kunst' noch Höheres zu leisten vermag!"[398]

Die Debatte, ob das Literaturtheater den ‚schönen Künsten' ebenbürtig sei, war ganz offensichtlich um 1900 noch nicht abgeschlossen. Im Gegensatz etwa zu Malerei und Musik, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts und besonders in dessen zweiter Hälfte zunehmend staatlich gefördert wurden.[399] Für die Verfechter:innen des bürgerlichen Literaturtheaters war es, wie etwa der Theaterkritiker Conrad Alberti schreibt, „mit logischen Gründen absolut nicht zu vertheidigen, daß der Staat Akademien, Ausbildungsanstalten für Maler und Bildhauer und Musiker baut und unterstützt und sich […] noch immer nicht zur Errichtung einer Theaterschule hat bewegen lassen."[400]

Um ebenfalls die Gunst des Staates zu erlangen, nutzten Alberti und zahlreiche andere Literaturtheater-Verfechter:innen in ihren um 1900 publizierten Schriften zwei Argumentationslinien: Zum einen betonten sie den geistigen

---

Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2014.

394 Vgl. Koslowski, *Stadttheater*, S. 93–96.

395 Vgl. Hentschel, *Künstler*, S. 361–364; Matzke, *Arbeit*, S. 83.

396 *Der neue Weg*, 18.02.1911, o. S.

397 Ebd.

398 Ebd.

399 Vgl. Hentschel, *Künstler*, S. 368; Wagner, *Fürstenhof*, S. 323.

400 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 96.

Gehalt des Literaturtheaters und seine Gleichwertigkeit mit den anerkannten Künsten. Zum anderen grenzten sie *ihr* Theater deutlich von anderen Formen der darstellenden Künste ab. So schrieb Alberti 1887 beispielsweise, dass

> die Schauspielkunst diejenige [ist], welche am meisten und tiefsten auf die Masse wirkt, welche Wirkungen erzielen kann, wie so nachhaltig und tief keine andere. […] Und […] da ihre Schöpfungen nicht dauern, wie die der bildenden Künste, sondern im Augenblick entstehen und vergehen, so mußte ihr eine um so stärkere ästhetisch-moralische Augenblickswirkung verliehen werden, um sie nicht hinter den Schwesterkünsten zurückstehen zu lassen.[401]

Im Verhältnis zu den „Schwesterkünsten" stellte Alberti also den „nachhaltig", „tief", ja „augenblicklich" wirkenden Bildungswert als ganz besonderes Merkmal des Literaturtheaters beziehungsweise der Schauspielkunst heraus. Auch wurden die Schauspieler:innen ermahnt, sich gewissenhaft und seriös zu verhalten und unentwegt zu arbeiten, um den Kolleg:innen der „Schwesterkünste" in nichts nachzustehen.[402] Um aber tatsächlich „ästhetisch-moralisch" auf das Publikum einwirken zu können, musste eine Schauspielaufführung, so die Brüder Julius und Heinrich Hart, wie die Produktionen und Werke der anderen ‚hohen' Künste ebenfalls mit „Geist beseelt werden"[403]. Eine solche „höhere darstellende Kunst, welche auch die geistigen Bedürfnisse befriedigt", war den Autoren zufolge „nur im Dienste der dramatischen Dichtung denkbar".[404] Die Verbindung des Schauspiels mit der dramatischen Dichtung schien als Rechtfertigung unumstößlich:

> Wie wir sahen, besteht der erste Zweck des Theaters in der Darstellung dichterisch-dramatischer Kunstwerke, und deshalb ist das dichterische Wort auch auf der Bühne die gebietende Macht. Tritt der Dramatiker dieses sein Recht an den Schauspieler ab oder gar an den Dekorateur und Maschinisten, ordnet er die reingeistige Poesie dem Virtuosenthum oder der blos sinnlich wirkenden Coulissenmalerei, Beleuchtungskünsten und ähnlichen schönen Dingen unter, um so tiefer sinkt das Theater an Bedeutung, an culturellem Werth.[405]

Mit diesem Argument wurde freilich nicht nur eine bestimmte Theaterform aufgewertet, sondern es wurden zugleich andere abgewertet. Die Verfechter:innen des Literatur- und Bildungstheaters zogen zum Schutz der eigenen Kunst also nicht nur klare Grenzlinien zwischen dem Literaturtheater und

401 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 77 f.
402 Vgl. Alberti, *Ohne Schminke*, S. 112 f.
403 Hart / Hart, *Theater*, S. 52.
404 Hart / Hart, *Theater*, S. 29.
405 Hart / Hart, *Theater*, S. 31.

anderen Theaterformen. Sie diskreditierten zugleich die unterhaltenden, vergnüglichen Theaterformen und deren Publikum. Der Zirkus galt folglich nicht einfach als minderwertig und kunstfern, er erniedrigte angeblich auch das Literaturtheater. Dies wird etwa in einem Text des Schauspielers und Autors Erich Schlaikjer aus dem Jahr 1912 deutlich:

> Das bewusste Herausrechnen einer Sensation steht mit den Spekulationen der Schmutzliteratur auf einer Stufe […]. Das Theater wird zum Zirkus erniedrigt, indem man mit Spannung den Todessprung des Desperado erwartet. Der Schauspieler tritt mit den Artisten in eine Reihe und der Dichter scheidet überhaupt aus.[406]

Auch der Regisseur und Theaterkritiker Paul Linsemann bediente diese Argumentation bezüglich der artistischen Aufführungspraxen der Spezialitätenbühnen in einer Streitschrift von 1897:

> An dem Verfall der Theaterkünste in Berlin und an dem damit Hand in Hand gehenden Niedergange des Geschmackes haben die Späße der Spezialitäten ihren hervorragenden Antheil. Sie unterminiren den Geschmack, und sie fangen an, das Theater zu erobern […] Das Uebermaß der Spezialitätenbühnen […] und der widerlich ordinäre Theil ihres Programmes – das ist es, was einen so schädlichen Einfluß ausübt. […] Die Invasion der apokryphen Künste des Tingeltangels und Gassenhauers hat mit dem guten Geschmack fast völlig aufgeräumt; sind sie doch so bequem diese Künste, die die Faulheit bestärken. Denn im Theater, selbst bei unseren Lustspielen, muß man doch manchmal aufpassen und aufmerken –, die Spezialitätenkünste fordern das nicht.[407]

Die „Späße der Spezialitäten", die unedlen „Genretheater"[408] und „schlechten Häuser"[409] schadeten, das wird bei Linsemann sehr deutlich, in den Augen der Verfechter:innen des Literaturtheaters nicht nur den „Theaterkünsten", sondern auch dem Geschmack der Zuschauer:innen. Das Publikum, das Linsemann mit „Du" anspricht, war dem Autor zufolge „roh und dumm",[410] zeichnete sich durch einen „krankhafte[n] Geschmack"[411] aus und hatte keine Vorstellung davon, was ‚echtes' Theater ist: „Du suchst Alles Andere im Theater: Zerstreuung und Sensation, aber kein ernsthaftes literarisches Interesse bindet dich mehr an diese Stätte. Was ist die Kunst? Du kannst das Theater

406 Schlaikjer, *Gegenwart*, S. 370.
407 Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 231–233.
408 Harden, *Berlin als Theaterhauptstadt*, S. 151.
409 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 78.
410 Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 201.
411 Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 232.

nicht mehr vom Wintergarten oder vom Zirkus unterscheiden."[412] Dieses als „dumm" und „krankhaft" imaginierte Theaterpublikum wurde gemeinsam mit den als minderwertig angesehenen Theaterformen für mitschuldig am Verfall des ‚eigentlichen', sprich des Literaturtheaters befunden.

Zur Unterfütterung ihrer diskursiven Überzeugungsversuche unterstellten diese Autor:innen dem Bildungstheater eine positive Wirkung auf die weniger bemittelten Gesellschaftsschichten. Die folgende Textstelle bei Alberti bringt dies treffend auf den Punkt:

> Es muß sowohl denen, welchen es mit der Kunst an sich, wie denen, welchen es mit den öffentlichen Zuständen und den angeführten Verhältnissen des Volkes Ernst ist, daran liegen, möglichst zahlreiche gute Theater im Lande zu haben, denn es ist entschieden besser, daß der gemeine Mann gute Theatervorstellungen besucht, als schlechte Häuser, Branntweinspelunken, öffentliche Bälle und dergleichen, und daß auch den Gebildeten künstlerisch geläuterte Theatergenüsse geboten werden, die auf ihre Geschmacksentwickelung von Vortheil sind und sie nicht selten von anderen, theureren und minder bildenden Vergnügungen abhalten.[413]

Dieser Logik folgend hatte die Politik ein Interesse an „guten", nicht rentablen Theatern, denn sie erzögen den „gemeinen Mann", wohingegen die „schlechten Häuser"[414] einen schädigenden Einfluss auf ihn hätten, indem sie seine „Faulheit bestärken"[415] und so zu Verrohung und Verdummung der Bevölkerung führen würden.[416]

Mithilfe dieser diskursiven Doppelargumentation wurden die zirzensischen Formen wie auch ihr Publikum somit nicht lediglich als schlecht und ‚niedrig' diffamiert, sondern zugleich für den vermeintlichen Verfall des ‚wahren' Theaters und die Verrohung ihres Publikums mitverantwortlich gemacht. Die Zirkusunternehmer waren daher nur allzu vertraut mit dem Vorwurf, dass ihre Produktionen für die Bildungs- und Literaturtheater nicht nur eine wirtschaftliche, sondern auch eine ästhetische Konkurrenz darstellten.

---

412 Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 201.

413 Alberti, *Ohne Schminke*, S. 78.

414 Ebd.

415 Linsemann, *Theaterstadt Berlin*, S. 233.

416 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass ich mitnichten das Modell eines staatlich subventionierten Theaters infrage stellen will. Meine Kritik gilt dem ideologischen Konstrukt, auf dem dieses Fördermodell basiert.

2.4.3 *Der Kampf um Sprache auf der Zirkusbühne: Circus Busch und Circus Schumann setzen sich juristisch zur Wehr*

Mit der Überarbeitung der Gewerbeordnung im Jahr 1883 beziehungsweise mit der Einführung des Zusatzparagrafen 33a (RGO) wurden die stehenden Theater in zwei Gruppen unterteilt: Zur Aufführung von Tragödien, Dramen, Lustspielen, Opern, Operetten, Balletten und Pantomimen war ab 1884 eine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) notwendig. Ab 1896 musste außerdem genau präzisiert werden, welche der genannten Gattungen ein nach Paragraf 32 (RGO) konzessionierter Theaterbetrieb anbot. Diejenigen Spielstätten, die „Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen" veranstalteten, „ohne dass ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet",[417] mussten ab 1884 eine Konzession nach Paragraf 33a (RGO) beantragen. Zu dieser Kategorie wurden laut Gesetzeskommentar auch die festen Zirkusspielstätten gezählt.[418] Bei den zuständigen Polizeibehörden gab es diesbezüglich jedoch Unklarheiten, wie aus einem Brief des Polizeiamts Altona an die Berliner Polizei vom 8. November 1899 hervorgeht:

> Es ist hier zur Frage gekommen, ob die besseren Circusvorstellungen, wie die von Renz, Busch dargebotenen, einer gewerbepolizeilichen Erlaubnis bedürfen. Hier ist seither angenommen, dass zu diesen Vorstellungen weder nach § 33a noch § 55 Ziffer 4 Gewerbe-Ordnung eine Erlaubnis erforderlich sei, indem dabei ein höheres Interesse der Kunst statuiert werden könne.[419]

Die Beamten in Altona gingen also davon aus, dass die Aufführungen dieser großen Zirkusunternehmen ‚höheren' Kunstwert besäßen. Die Antwort der Kollegen aus Berlin lautete wie folgt:

> Circusunternehmer wie Renz, Busch, Schumann werden diesseits als konzessionspflichtig im Sinne des § 33a R.G.O. angesehen. Soweit von denselben Pantomimen vorgeführt werden, wird gleichzeitig der Besitz einer zur Aufführung von Pantomimen berechtigender Konzession aus § 32 R.G.O verlangt.[420]

417 RGBl. 1883/15, S. 160.

418 Vgl. Landmann, *Gewerbeordnung*, S. 137.

419 Polizeiamt Altona an das Berliner Polizeipräsidium, 08.11.1899, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 97, Landesarchiv Berlin.

420 Berliner Polizeipräsidium an das Polizeiamt Altona, 14.11.1899, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 97, Landesarchiv Berlin.

Im Jahr 1916 wandte sich auch der Frankfurter Polizeipräsident mit einer ähnlichen Frage an die Kollegen in Berlin: ob nämlich für Singspiel-Veranstalter:innen, die Possen zur Aufführung bringen wollen, eine zusätzliche Erlaubnis nach Paragraf 32 (RGO) notwendig sei.[421] Der amtierende Leiter der Theaterabteilung Curt Karl Gustav von Glasenapp bejahte die Frage unter Bezugnahme auf den hier bereits besprochenen Kommentar der Gewerbeordnung von Robert Landmann und erklärte, dass er „keinen Wert darauf [lege], ob eine Vorführung als Singspiel oder wie sonst bezeichnet ist. Ich prüfe vielmehr lediglich, ob eine Handlung vorgeführt werden soll."[422]

In Berlin war demnach für die Aufführung von Zirkuspantomimen, die sich wie im ersten Kapitel ausführlich behandelt auch durch eine „Handlung" auszeichneten, zusätzlich zur Genehmigung nach Paragraf 33a (RGO) eine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) erforderlich. Dies erklärt sich damit, dass die in Paragraf 33a (RGO) benannten „theatralischen Vorstellungen" ohne ‚höheres Kunstinteresse' mit der Novellierung von 1883 wie beschrieben einen Zwischenstatuts erhalten hatten.[423]

Albert Schumann trat 1899 wie im ersten Kapitel ausführlich geschildert als neuer Eigentümer des Markthallenzirkus die Nachfolge von Circus Renz am Berliner Schiffbauerdamm an. Der Zirkusdirektor war Inhaber einer Genehmigung nach Paragraf 33a (RGO) sowie einer Konzession nach Paragraf 32 (RGO) mit der durch die Novellierung von 1896 notwendig gewordenen genauen Bezeichnung seines Unternehmens. Konkret besaß Schumann damit die Erlaubnis, Pantomimen und Ballette aufzuführen.[424] Im Dezember 1903, das heißt zum Zeitpunkt der Premiere der Pantomime *Babel*, wurde seine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) ausgeweitet auf „Pantomimen mit

---

421 Vgl. Polizeipräsidium Frankfurt am Main an das Berliner Polizeipräsidium, 17.01.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

422 Berliner Polizeipräsidium an das Polizeipräsidium Frankfurt am Main, 15.02.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

423 In einem Gesetzeskommentar ist diesbezüglich etwa nachzulesen: „Zur Veranstaltung der im § 33a genannten theatralischen Vorstellungen ist außer der Erlaubnis aus § 33a auch die im § 32 vorgeschriebene Genehmigung erforderlich." (Rohrscheidt, *Gewerbeordnung*, S. 226) Wollte ein Schauspielunternehmen Theaterstücke ohne höheres Kunstinteresse aufführen, waren ebenfalls beide Konzessionen notwendig. Unklarheiten bestanden bezüglich Varietéspielstätten: In Braunschweig wurde 1902 ein Gerichtsurteil gefällt, demzufolge für Varietédirektionen eine Genehmigung nach § 33a (RGO) ausreichend war. Der Autor des Gesetzeskommentars teilte diese Auffassung nicht, ihm zufolge bedurften diese Spielstätten auch einer zusätzlichen Konzession nach § 32 (RGO) (vgl. Rohrscheidt, *Gewerbeordnung*, S. 153).

424 Vgl. Abschrift vom 26.10.1899, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1549, Landesarchiv Berlin; Circus Schumann an das Polizeipräsidium, 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

verbindendem Text, eingeflochtenen kurzen dramatischen Szenen und musikalischen Einlagen."[425] Circus Busch wiederum hatte in den Jahren 1895 und 1896 für seine Spielstätte in Berlin Genehmigungen zur „Schaustellung von Personen, Veranstaltung von theatralischen Vorstellungen, von Singspielen, Gesangs- und Deklamatorischen-Vorträgen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obliegt",[426] erhalten. Laut einem Schreiben des Rechtsanwalts von Paul Busch aus dem Jahr 1912 waren bei Erlass der Genehmigungen die entsprechenden Paragrafen nicht benannt worden.[427] Es ist aber davon auszugehen, dass es sich um Konzessionen nach den Paragrafen 33a und 32 (RGO) handelte, wobei jene nach Paragraf 32 (RGO) wie bei Circus Schumann mit einer Einschränkung versehen worden war.[428]

Aus den Akten der Berliner Theaterpolizei geht hervor, dass die beiden konkurrierenden Zirkusunternehmen in den 1910er Jahren Mühe hatten, eine Erlaubnis für die Aufführung ihrer Pantomimen zu bekommen – aufgrund der darin vorgesehenen gesprochenen Dialoge. Die archivierte Korrespondenz zwischen den Zirkusdirektionen und dem Polizeipräsidium verdeutlicht, dass erstere mit anwaltlicher Hilfe eine Aufhebung der Einschränkungen für gesprochenen Text in ihren Zirkuspantomimen durchzusetzen versuchten.[429] In seinem Brief an die Berliner Polizei vom 7. Februar 1913 betonte Albert Schumann, dass er nicht beabsichtige, „unter der Flagge einer Sprechpantomime Opern oder Schauspiele" darzubieten.[430] Freilich gebe es keine „bestimmte[n] oder formularmässige[n] Grenzen für geistige und schriftstellerische Erzeugnisse", doch sei der „Verdacht, als ob ich auf diesem Wege vom Circus zur Oper oder zum Schauspiel gelangen will, […] derartig, dass ich mich gegen denselben wohl nicht zu verteidigen brauche."[431]

425 Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 16.04.1916 sowie Schreiben Rechtsanwalt Dr. Rosenstock an das Polizeipräsidium, 25.11.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

426 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 03.09.1910, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, Landesarchiv Berlin.

427 Paul Alexander-Katz an das Polizeipräsidium, 31.01.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

428 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

429 Paul Alexander-Katz an das Polizeipräsidium, 31.01.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin; Paul Alexander-Katz an das Polizeipräsidium, 07.12.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

430 Circus Schumann an das Polizeipräsidium, 07.02.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

431 Ebd.

In einem ähnlichen Schreiben an die Berliner Theaterpolizei hatte auch Paul Busch bereits am 10. April 1911 unterstrichen, dass er die Aufhebung der Beschränkung für gesprochenen Text in seinen Pantomimen „nicht für Aufführung von Theater-Stücken auf der Bühne“ benötige, „sondern für große Schaustücke im bisherigen dekorativen Rahmen meiner Pantomimen unter Hinzuziehung sprechender Künstler in der Manege“.[432] Er versicherte des Weiteren, dass diese Inszenierungen keine Konkurrenz für die Literaturtheater-Spielstätten darstellten:

> Eine Kollision mit anderen Theater-Unternehmern kann meines Erachtens nicht in Betracht kommen, da dasjenige was ich zu produzieren gedenke, nichts mit dem Wesen und Wirken der eigentlichen Bühne zu tun hat und mit dieser nur die Verwendung der Schauspielkräfte, wenn auch in ganz anderer Form gemeinsam hat.[433]

Die Zirkusunternehmer wussten also um die Wahrnehmung der Schauspielbetriebe und Behörden, in deren Augen ihre Produktionen für die Bildungs- und Literaturtheater auf ästhetischer Ebene eine Konkurrenz darstellten. Mit ihren Schreiben an die Theaterpolizei versuchten die Zirkusdirektoren diese Sorge zu entkräften. Doch möglicherweise hatte Paul Busch diese Wahrnehmung sogar selbst mitbefeuert. Bereits im September 1910 hatte er nämlich um die Erweiterung der Konzession nach Paragraf 32 (RGO) gebeten, um Inszenierungen erarbeiten zu können, „welche vollständig in das Gebiet der sprechenden Schauspielkunst und eventuell auch der Oper hineinragen […].“[434] Im gleichen Brief legte er dar, dass er vorhabe, sich „[nicht] in dem Rahmen der bisherigen Pantomimen allein weiter zu bewegen, sondern die Erweiterung dieses Darstellungsgebietes in der […] angeführten Weise anzustreben.“[435]

Weder Circus Busch noch Circus Schumann erhielten von der Berliner Polizeibehörde eine Erweiterung ihrer Konzessionen nach Paragraf 32 (RGO). Ein lückenhaft archivierter Briefwechsel zwischen der Theaterpolizei und Circus Busch belegt, dass Paul Busch zwischen 1910 und 1912 mehrfach versuchte, die Erlaubnis zur „Verwendung gesprochener Texte ohne jede Beschränkung

432 Paul Busch an das Polizeipräsidium, 10.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

433 Ebd.

434 Paul Busch an das Polizeipräsidium, 20.09.1910, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, Landesarchiv Berlin.

435 Ebd.

in der Manege“ zu bekommen.[436] Glasenapp, Leiter der polizeilichen Theaterabteilung, bestand darauf, dass die „volle Konzession für Schauspielunternehmen“ nach Paragraf 32 (RGO) nur dann genehmigt werden könne, wenn das Zirkusgebäude die baupolizeilichen Bestimmungen für ein Theater einhalte, das heißt vollständig umgebaut werde.[437]

Die neue polizeiliche Bauverordnung für Theaterspielstätten und Versammlungsräume vom 10. Juni 1909 unterschied in Paragraf 2 zwischen Theatern (Abschnitt A) und Zirkusanlagen (Abschnitt E).[438] Die Unterscheidung basierte nicht auf ästhetischen Kriterien oder auf einem hierarchisierenden Kunstbegriff, sondern auf architektonischen und damit sicherheitspolizeilichen Unterschieden. Glasenapp nutzte die Verordnung jedoch zur Verhinderung der Ausstellung einer vollumfänglichen Konzession nach Paragraf 32 (RGO) für das Zirkusunternehmen. Er argumentierte, dass durch Pantomimen mit gesprochenen Dialogen „das Unternehmen ein Theater im Sinne des § 2“ der Bauverordnung,[439] also ein „eigentliches oder Volltheater“ werde,[440] wobei der Umbau den Anforderungen der Bauverordnung an Neubauten zu entsprechen habe.[441] Für die Erlaubnis, Pantomimen mit Dialogen aufzuführen, sei es nicht ausreichend, bauliche Veränderungen vorzunehmen.[442] Wenn Busch das Polizeipräsidium um eine „Konzession unter Einschränkungen“ ersuche,[443]

---

436 Paul Busch an das Polizeipräsidium, 10.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

437 Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 25.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

438 *Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen, 10.06.1909*. Garding: Lühr & Dircks, S. 3.

439 Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 31.07.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

440 *Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen, 10.06.1909*. Garding: Lühr & Dircks, 1909, S. 3.

441 Vgl. *Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen, 10.06.1909*. Garding: Lühr & Dircks, 1909, S. 3, 70.

442 Vgl. ebd.; Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 31.07.1911, 24.10.1911 u. 15.01.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

443 Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 25.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

> welche den Betrieb als einen zirkusmässigen fortbestehen lässt, so würde immerhin die Herstellung eines feuerfesten Abschlusses der Bühne und der Nebenräume gegen den Zuschauerraum, insbesondere aber auch der Einbau eines eisernen Vorhanges vor der Bühnenoeffnung zu verlangen sein […].[444]

Daraufhin schaltete Paul Busch den Juristen und Theaterrechtsexperten Richard Treitel ein, der unter Verweis auf einen Gerichtsentscheid in Braunschweig vom 14. Januar 1909 beim Polizeipräsidium nachfragte, ob denn die Konzession nach Paragraf 33a (RGO) für die Aufführung von Pantomimen nicht ausreichend sei, da „es sich bei der zirkusmässigen Darstellung der Pantomimen um Schauspiele niederer Art" handle.[445] Die Berliner Behörde verneinte dies, woraufhin Paul Busch versuchte, seine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) auf „zirkusmässige Ausstattungsstücke mit beliebiger Verwendung des gesprochenen Wortes" ausdehnen zu lassen.[446] Sein Anwalt betonte dabei, dass „[b]ei allen Produktionen […] das Zirkusmässige seinen besonderen Platz haben [soll]."[447] Mit der Unterstützung von Richard Treitel gelang es ihm schließlich, für die Aufführung der Pantomime *Aus dem Marineleben* (die schlussendlich den Titel *U20* trug) eine Genehmigung für gesprochene Dialoge unter bestimmten baupolizeilichen Auflagen zu erhalten.[448] Busch beabsichtigte, dem Polizeipräsidium mit dieser Pantomime aufzuzeigen, dass er trotz ausgedehnter Konzession keine ‚echten' Schauspiele darbieten werde.[449]

Doch dieser Plan schlug fehl. Am 31. Juli 1911 schrieb Glasenapp, ihn bekräftige das Textbuch für *Aus dem Marineleben* darin,

---

444 Ebd.

445 Richard Treitel an das Polizeipräsidium, 20.06.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin. Vgl. bezüglich des Gerichtsentscheids auch Rohrscheidt, *Gewerbeordnung*, S. 226.

446 Paul Busch an das Polizeipräsidium, 12.05.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

447 Richard Treitel an das Polizeipräsidium, 12.05.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

448 Für die Pantomime *Pompeji* im Jahr 1913 erhielt Paul Busch keine Genehmigung für gesprochene Dialoge und bestätigte der Theaterpolizei in einem Schreiben ausdrücklich, „dass in der Pantomime […] nicht gesprochen wird." (Circus Busch an das Polizeipräsidium, 21.11.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.)

449 Richard Treitel an das Polizeipräsidium, 03.07.1911 sowie Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 31.07.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

> dass es sich bei der von der Direktion [von Circus Busch, Anm. M. H.] geplanten Erweiterung des Spielplanes um die Aufnahme vollständig gesprochener Stücke handelt und dass die durch das gesprochene Wort ermöglichte Komplizierung der Handlung zugleich eine neue Erweiterung des bereits jetzt bis zur Grenze des Zulässigen gesteigerten scenischen Rahmens und dekorativen Beiwerkes mit sich bringt. Mit der Aufnahme solcher Stücke wird das Unternehmen ein Theater […].[450]

Gegen diese Einschätzung versuchte Busch, zu Beginn des Jahres 1912 mithilfe des Anwalts Paul Alexander-Katz vorzugehen. Dieser deutete das Schreiben vom 31. Juli 1911 als polizeiliche Verfügung und focht diese als „unberechtigte[n] Eingriff in einen konzessionierten Gewerbebetrieb" an.[451] Jedoch ohne Erfolg. Ein Zeitungsausschnitt aus der *Berliner Morgenpost* vom 7. März 1912 mit dem Titel „Keine Manegenschauspiele im Zirkus" legt dar, die Direktion von Circus Busch habe mitgeteilt „daß sie […] beabsichtigt, die Sprechrollen wieder einzuschränken und zur reinen Pantomime zurückzukehren, da sich bei der theatermäßigen Aufführung Schwierigkeiten ergeben haben, die die Mühe nicht wert sind."[452] Das Unternehmen plante laut Zeitungsbericht auch, das Zirkusgebäude im Frühjahr für einen Umbau drei Monate lang zu schließen.[453] Wollte Paul Busch sein Berliner Gebäude also doch im großen Stile umbauen lassen, um im Anschluss eine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) ohne Einschränkungen zu erhalten? Nicht zuletzt aufgrund der behördlichen Einschränkungen schloss Circus Busch jedoch nur ein Jahr später, wie im dritten Kapitel ausführlich behandelt wird, seine Türen ganz – zumindest zwischenzeitlich.

Auch Albert Schumann beauftragte 1912 den Anwalt Paul Alexander-Katz im Kampf um eine Erweiterung der Konzession nach Paragraf 32 (RGO).[454] Doch auch dieser Versuch scheiterte. Vier Jahre später ging Schumann dann

---

450 Polizeipräsident Glasenapp an Circus Busch, 31.07.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

451 Paul Alexander-Katz an das Polizeipräsidium, 31.01.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

452 Zeitungsausschnitt *Berliner Morgenpost*, 07.03.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin. Bezüglich der Problematik von gesprochenem Text in den Pantomimen bei Circus Busch in den 1910er Jahren vgl. insbes, Akten betreffend Circus Busch, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, 1924, 1560, Landesarchiv Berlin.

453 Paul Busch versuchte in dem Zeitraum, das Grundstück seines Berliner Gebäudes zu kaufen, da er dafür nur einen kurzfristigen Pachtvertrag besaß (vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 25 f.).

454 Schreiben Paul Alexander-Katz an Polizeipräsidium, 07.12.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

mit Unterstützung eines anderen Anwaltes gerichtlich gegen den Polizeipräsidenten vor, um einer Erlaubnis für „die Aufführung jedweden Theaterstückes mit gesprochenem Wort, einschließlich der Aufführung von Operetten" zu erlangen.[455] Die Ablehnung des Gesuchs, die von Schumanns Rechtsanwalt wiederum als polizeiliche Verfügung bezeichnet wurde, focht Albert Schumann in erster Instanz vor dem Berliner Bezirksausschuss an. Die Klage wurde jedoch aus formalen Gründen abgelehnt, da es sich bei dem Schreiben des Polizeipräsidenten nicht um eine polizeiliche Verfügung handelte. Im Bescheid des Bezirksausschusses ist unter anderem zu lesen, dass „[d]em Kläger [...] vom Beklagten in den Jahren 1911 und 1912 wiederholt mitgeteilt worden [ist], daß er nicht das Recht habe Schauspiele aufführen zu lassen, die einen vollständig gesprochenen Text hätten [...]."[456] Schumann zog mit den Fall bis vor das preußische Oberverwaltungsgericht. Ein kurzer Bericht über das Verfahren zwischen Schumann und Polizeipräsidium aus dem *Organ* vom August 1917 belegt, dass der Zirkusdirektor den Fall verlor.[457]

Auch von Max Reinhardt ist ein interessantes Schreiben an den Berliner Polizeipräsidenten überliefert. Reinhardt mietete den Markthallenzirkus zwischen 1910 und 1914, also bevor er das Gebäude 1918 komplett übernahm, wie erwähnt mehrfach von Circus Schumann, etwa für seine *König-Ödipus*-Inszenierung 1911. Im Jahr 1913 beanstandete die Theaterpolizei jedoch das Vorhaben von Reinhardt, da Schauspielinszenierungen in der Zirkusspielstätte nicht genehmigt waren.[458] Im darauffolgenden Jahr wandte sich Reinhardt in Bezug auf die eigentlich im Markthallenzirkus geplante Inszenierung *Das Mirakel* mit folgenden Worten an die Behörde:

> Da sich nun interne Schwierigkeiten herausstellen, die möglicherweise eine Aufführung im April [im Zirkus Schumann, Anm. M. H.] verhindern, bitten wir ergebenst, diese Erlaubnis für die gleichen Aufführungen im Zirkus Busch erteilen zu wollen. Wir bemerken nochmals, daß es sich um eine ausgesprochene Pantomime handelt, in der *nichts* gesprochen wird, daß also für eine Aufführung

---

455 Polizeipräsident v. Glasenapp an Circus Schumann, 16.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

456 Bescheid vom Bezirksausschuss zu Berlin, 26.05.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.

457 *Das Organ*, 11.08.1917, S. 7. Die Streitsache schien mit einer mündlichen Verhandlung im Dezember 1916 beigelegt worden zu sein (vgl. Berufung Rechtsanwalt Klemperer, 30.06.1916 sowie Königliches Oberverwaltungsgericht, 27.11.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin).

458 Vgl. Max Reinhardt an das Polizeipräsidium, 06.02.1913, abgedruckt in: ders., *Leben für das Theater: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting. Berlin: Argon, 1989, S. 173.

> im Rahmen des Zirkus Busch unter dessen eigener Leitung eine Erweiterung der Konzession nicht nötig wäre.[459]

Das Mirakel wurde schlussendlich im Gebäude von Zirkus Busch aufgeführt. Im November 1915 wollte Reinhardt den Zensurakten zufolge eine Verfilmung der Pantomime bei Circus Busch präsentieren.[460] Auch hierbei kam es, wie einem Schreiben von Paul Busch an das Polizeipräsidium zu entnehmen ist, zu Streitigkeiten mit der Behörde, die die Spielstätte als ungeeignet empfand für ein derartiges Vorhaben. Busch hielt dagegen, dass der Film bereits in mehreren Berliner Kinos gezeigt worden sei und dass er nicht einsehe, „warum mein Zirkus etwa auf eine niedrigere Stufe als diese Kinos gestellt werden sollte."[461] Ob der Film letztlich im Zirkus gezeigt wurde, ist in den Polizeiakten nicht überliefert.

Gesprochene Dialoge und gesungene Textpassagen waren, wie im ersten Kapitel ausführlich besprochen, bereits vor diesen Auseinandersetzungen zwischen den Zirkusunternehmen Busch und Schumann und dem Berliner Polizeipräsidenten Teil der Inszenierungspraxis von Zirkuspantomimen gewesen. Eine mögliche Erklärung, warum die Aufführung von Zirkuspantomimen mit gesprochenen Dialogen gerade in den 1910er Jahren in Berlin derart umstritten war, könnte mit polizeiinternen Veränderungen zu tun haben.[462] Im Jahr 1909 wurde der erzkonservative Traugott von Jagow zum Berliner Polizeipräsidenten ernannt.[463] Zugleich wurde eine Polizeiabteilung (Abteilung VIII) eigens für die Theater- und Filmzensur eingerichtet, an deren Spitze Curt Karl von Glasenapp stand, der bereits die nach 1900 neu gegründete Unterabteilung für Theaterangelegenheiten geleitet hatte.[464] Dem Berliner Oberzensor wurden zwar gute Beziehungen zur Gemeinschaft der Theaterautor:innen und

459 Max Reinhardt an das Polizeipräsidium, 27.03.1914, abgedruckt in: ders., *Leben für das Theater*, S. 175.

460 Schreiben Paul Busch an das Polizeipräsidium, 04.11.1915, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

461 Schreiben Paul Busch an das Polizeipräsidium, 14.11.1915, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

462 Dagegen spricht, dass bereits im Jahr 1893 seitens der Polizeiabteilung für eine Zirkuspantomime mit dem verheißungsvollen Titel *Director Pech & Co.* aufgrund der darin vorgesehenen Dialoge ein Aufführungsverbot erlassen worden war (vgl. Ausschnitt *Vorwärts*, 21.02.1895, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1526, Landesarchiv Berlin).

463 Vgl. Gary D. Stark, *Banned in Berlin: Literary Censorship in Imperial Germany, 1871–1918*. New York: Berghahn Books, 2009, S. 49 f.

464 Assessor [Pseudonym], *Die Berliner Polizei*, in: *Großstadt-Dokumente*, Bd. 34. Hg. von Hans Ostwald, Berlin: Hermann Seemann Nachfolger, 1907, S. 29–31.

Verständnis für ihre Anliegen nachgesagt, doch darüber, wie er und sein Vorgesetzter Jagow zu Theaterformen wie dem Zirkus standen, ist nichts Näheres bekannt.[465]

Womöglich waren aber auch steuertechnische Fragen der Grund für die Auseinandersetzungen über die Nutzung von Sprache auf den Zirkusbühnen beziehungsweise den Erhalt einer vollen Theaterkonzession. Denn stehende Theater, die der „Ausübung der Kunst" dienten, konnten wie gesehen von der Gewerbesteuer befreit werden.[466] Paul Busch betonte in seinem Schreiben vom April 1911 an das Berliner Polizeipräsidium, dass er bereits ein Jahr zuvor einen sogenannten Kunstschein beantragt habe.[467] Ein solcher Schein diente wie erwähnt als Beleg für das Vorhandensein eines ‚höheren Kunstinteresses' und damit auch als Legitimation für eine vollumfängliche Konzession nach Paragraf 32 (RGO). Busch brachte in dem Brief sein Unverständnis darüber zum Ausdruck, warum beim Zirkus, anders als beim ‚Theater', angeblich kein ‚höheres Kunstinteresse' obwalten könne: „Ich kann nicht einsehen, weshalb die Voraussetzungen für die Erteilung eines Kunstscheines nicht auch für denjenigen zutreffen sollen, welcher kein eigentliches Theater besitzt [...]."[468] Doch die preußischen Behörden ließen sich nicht überzeugen. „Zirkusvorstellungen bieten kein höheres Kunstinteresse",[469] lautete denn auch der Titel eines Artikels aus dem *Berliner Börsen-Courier* vom 7. Juli 1911, in dem eine Gerichtsentscheidung des Berliner Kammergerichts im Zusammenhang mit einem Gastspiel von Circus Busch im preußischen Stettin besprochen wurde:

> Ohne Rechtsirrtum sei verneint worden, daß es sich um Darbietungen von höherem Kunstinteresse handelte; an und für sich könnten zwar auch pantomimische

465 Vgl. Jan Lazardzig, „Inszenierung wissenschaftlicher Tatsachen in der Syphilisaufklärung. ‚Die Schiffbrüchigen' im Deutschen Theater zu Berlin (1913)", in: *Der Hautarzt* 53 (2002), S. 268–276, hier S. 268; Stark, *Banned in Berlin*, S. 41 f., 48–50. Laut dem Geschichtswissenschaftler Tobias Becker sei die Berliner Theaterzensur gegenüber den Inszenierungskonzepten der nicht-literarischen Theaterformen mit weniger Strenge vorgegangen als gegenüber den dramatischen Textvorlagen (vgl. Tobias Becker, *Inszenierte Moderne: Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*. München: De Gruyter Oldenbourg, 2014, S. 76 f.). Diese These scheint jedoch sehr gewagt und ist auch nicht mit zuverlässigen Quellen belegt. Zur Praxis der Berliner Theaterzensur in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs existiert bislang nur wenig Forschung.

466 Vgl. *Deutsche Bühne*, 25.04.1911, S. 113.

467 Vgl. Schreiben Paul Busch an das Polizeipräsidium, 10.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

468 Schreiben Paul Busch an das Polizeipräsidium, 10.04.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

469 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 07.07.1911, in: Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, Landesarchiv Berlin.

> Darbietungen von höherem Kunstinteresse sein, es genüge aber für die Beurteilung, daß andere Darbietungen ohne höheres Kunstinteresse gewesen seien.[470]

Die Theaterpolizeiakten geben über das Gerichtsurteil zu Protokoll, dass Paul Buschs Argumentation, „ähnliche Aufführungen" würden „auch an Theatern stattfinden", nicht überzeugt hätte.[471] Denn

> wenn solchen Theatern zugebilligt werde, daß bei ihnen ein höheres Kunstinteresse obwalte, so geschehe dies nicht auf Grund der pantomimischen Ballettaufführungen, sondern wegen ihrer sonstigen Leistungen. Auch ein wissenschaftliches Interesse wohne den Pantomimen [des Zirkus, Anm. M. H.] nicht bei. Die Leitung des Zirkus Busch möge bemüht sein, den Stil und Charakter des dargestellten Landes, Volkes und Zeitalters möglichst zutreffend wiederzugeben. Gleichwohl sei weder für den Veranstalter noch für die Besucher der Wunsch, völkerkundliche und geschichtliche Kenntnisse zu verbreiten oder zu erwerben, das bestimmende Motiv.[472]

Wäre Circus Busch mit einem Kunstschein ein ‚höheres Kunstinteresse' zugestanden worden, hätte er von der Entrichtung der Gewerbesteuer befreit werden müssen. Durch die 1913 in Berlin eingeführte Lustbarkeitssteuer – die im dritten Kapitel noch ausführlich besprochen wird – wurden solche Kunstscheine für die Zirkusse noch dringlicher.

In den Theaterpolizeiakten lassen sich Belege dafür finden, dass Paul Busch in den Jahren 1922 und 1923 erneut darauf hinzuwirken versuchte, sein Unternehmen als „künstlerisch hochstehend" anerkannt zu bekommen.[473] Im Sommer 1922 erstellte ein offizieller Sachverständiger, der Syndikusrechtsanwalt des Deutschen Bühnenvereins Paul Felisch, auf Bitten des Zirkusdirektors ein Gutachten über die Inszenierungen von Circus Busch. In seinen Ausführungen „über den künstlerischen Wert der Aufführungen" betonte Felisch, dass das Zirkusunternehmen „eine Steuerermässigung nur dann erwarten [darf], wenn seine Veranstaltungen sowohl künstlerisch hochstehende […] sowie solche

470 Ebd.

471 Abschrift, In der Strafsache gegen den Zirkusbesitzer Königlichen Kommissionsrat Paul Busch in Berlin wegen Zuwiderhandlung gegen das Gesetz vom 03.07.1876, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

472 Ebd.

473 Vgl. Schreiben Paul Busch an das Polizeipräsidium, 25.08.1922; Schreiben Polizeipräsidium an GDBA, 15.06.1923; Schreiben Präsidium der GDBA an das Polizeipräsidium, 12.07.1923, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

sind, bei denen ein höheres Kunstinteresse […] anzuerkennen ist."[474] Felisch gelangte zu folgendem Schluss:

> Der Circus Busch hat einen neuen Typus künstlerischer Veranstaltungen geschaffen, deren Wesen deshalb mit einer gewissen Notwendigkeit verkannt wurde, weil sie sehr wenige ihres Gleichen haben, und weil diese eigenartige Entwickelung eines Einzelbetriebes den Behörden im Großen und Ganzen entgangen ist […].[475]

Dieses Versäumnis habe mit den pauschalen Vorurteilen gegenüber dem Zirkus zu tun, wobei Felisch 1922 als bemerkenswert festhielt, dass die „Wandertheater längst von den alten Vorurteilen" befreit worden seien, da viele von ihnen inzwischen einen Kunstschein besäßen. Auf dem Zirkus hingegen laste „selbst dann, wenn er sesshaft geworden ist, der alte Fluch aus der Väterzeit."[476] Der Syndikus des Deutschen Bühnenvereins führte weiter aus:

> Man ist daran gewöhnt, bei der Einteilung unserer Vergnügungsstätten den Circus in einem gewissen Gegensatz zum Theater […] zu bringen, und fühlt sich geneigt, ihn im allgemeinen auf die gleiche Stufe mit Varietés, Schaustellungen aller Art und ähnlichen Veranstaltungen zu stellen. Man nimmt ihn nicht ernst. […] In Berlin ist er so bodenständig und so zum Charakterbilde der Hauptstadt gehörig, dass man sich diese ohne den Circus Busch kaum denken kann. Sein Fehler ist, dass er immer noch die alte Bezeichnung Circus beibehalten hat. Hätte er sie gewechselt, so würde er wahrscheinlich viele Unerfreulichkeiten aus dem Wege gegangen sein, die ihn heut belasten.[477]

Circus Busch sollte Paul Felisch zufolge eine Steuerreduktion erhalten.[478] Doch auch dieses Expertengutachten führte nicht zu einem Umdenken der Berliner Theaterpolizei, wie ein Schriftwechsel zwischen der GDBA und dem Polizeipräsidium aus dem darauffolgenden Jahr belegt.[479]

---

474 Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.12.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

475 Ebd.

476 Ebd. In Preußen war im Frühjahr 1917 per Verfügung festgelegt worden, dass diejenigen Wandertheatergruppen, denen ein ‚höheres Kunstinteresse' zugestanden wurde, keinen Wandergewerbeschein mehr benötigten (vgl. *Die Deutsche Bühne*, 13.10.1917, S. 520).

477 Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

478 Vgl. ebd.

479 Vgl. Schreiben Polizeipräsidium an GDBA 15.06.1923; Schreiben Präsidium GDBA an das Polizeipräsidium, 12.07.1923, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

Ob sich Paul Busch und Albert Schumann ernsthaft für eine Anerkennung ihrer Darbietungen als ‚höhere Kunst' interessierten oder ob sie sich – neben dem Ziel, Pantomimen mit Dialogen inszenieren zu dürfen – nicht vielmehr aus finanziellen Gründen darum bemühten, ist fraglich. Denn Anerkennung seitens des Publikums erhielten sie ohnehin, dafür benötigten sie keine vollumfängliche Konzession nach Paragraf 32 (RGO).

***

Am 18. Dezember 1901 hielt Kaiser Wilhelm II. in Berlin anlässlich der Einweihung eines Denkmals in der Siegesallee eine Rede mit dem Titel „Die wahre Kunst". Was Kunst sei und was nicht, dafür fand der deutsche Kaiser deutliche Worte:

> Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf Kunst nie werden. [...] Wer sich aber von dem Gesetz der Schönheit und dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust fühlt, ob er sie auch nicht ausdrücken kann, loslöst und in Gedanken in einer besonderen Richtung, einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an der Urquelle der Kunst. Aber noch mehr: Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Das kann sie [die Kultur, Anm. M. H.] nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.[480]

Dieser Redeauszug zeigt sehr klar, welchen Zweck Kunst nach Meinung eines hohen Vertreters des *Ancien Régime* zu erfüllen hatte. Laut Wilhelm II. benötigte „[d]er rechte Künstler" weder „Marktschreierei" noch „Presse".[481] Denn „[d]ie Kunst, die zur Reklame heruntersteigt, ist keine Kunst mehr, mag sie hundert- und tausendmal gepriesen werden."[482] Diese Unvereinbarkeit von Kunst und gewerblicher Vermarktung, oder, anders formuliert: die

480 Kaiser Wilhelm II., 18.12.1901, abgedruckt in: Ernst Johann (Hg.), *Reden des Kaisers: Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II.* München: Deutscher Taschenbuch Verl., 1966, S. 102. Hans Ostwald, bekannt als Herausgeber der *Großstadt-Dokumente*, übernahm den Begriff ‚Rinnstein' im Nachgang dieser Kaiserrede für seine mehrbändige Publikation *Lieder aus dem Rinnstein*. Kunstschaffende wie Heinrich Zille oder Hans Baluschek, die sich mit Themen und Motiven von Arbeiter:innen beschäftigten, wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch als ‚Rinnsteinkünstler:innen' bezeichnet. (Vgl. Förster, *Frau im Dunkeln*, S. 22).

481 Kaiser Wilhelm II., 18.12.1901, abgedruckt in: Johann, *Reden des Kaisers*, S. 102.

482 Ebd.

Kategorisierung derjenigen künstlerischen Praxen als Nicht-Kunst, die als kommerziell galten,[483] deckte sich mit den Wertemaßstäben des Bürgertums. Ähnliches gilt für die auch aus den stenografischen Berichten der Reichstagsdiskussionen bekannte Vorstellung, dass ‚wahre' Kunst „erzieherisch" und erhebend zu wirken habe.[484] Dieser vom bürgerlichen Bildungsideal und Leistungsethos geprägte Kulturbegriff hatte hegemonialen Charakter und war auch für die nicht-bürgerlichen Milieus prägend.[485] Wie im zurückliegenden Kapitel gesehen, fanden die Verfechter:innen und Vertreter:innen des Literaturtheaters im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem im rechten Lager des Reichstags beziehungsweise in den konservativen Regierungskreisen Verbündete für ihre Anliegen. In den Absichten der Literaturtheater-Lobby sahen zahlreiche Politiker willkommene Möglichkeiten, basierend auf ihren Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen regulierend in das Theaterleben einzugreifen.

In einem Anfang 1905 von der Berliner Theaterpolizei erstellten Verzeichnis der örtlichen Theaterspielstätten wurden 130 Veranstaltungsorte erfasst. Dazu zählten unter anderem das Königliche Opernhaus (ohne Konzession), 15 Spielstätten mit einer Konzession nach Paragraf 32 (RGO), 67 mit einer Konzession nach Paragraf 33a (RGO) sowie 47 mit einer sogenannten Doppelkonzession (nach §§ 33a und 32 RGO). Zu letzterer Kategorie gehörten neben den beiden Zirkusspielstätten Circus Busch und Circus Schumann im Markthallenzirkus auch die großen Berliner Varietés wie der Wintergarten oder das Apollo-Theater. Obwohl nicht bei allen eingetragenen Spielstätten die Anzahl der Plätze vermerkt wurde, zeichnet sich ein deutliches Bild ab: Die 15 Literaturtheater-Spielstätten (§ 32 RGO) verfügten über rund 18 Prozent der insgesamt etwa 100'900 Plätze, die 67 Spielstätten mit einer Konzession nach Paragraf 33a (RGO) über circa 22 Prozent und die doppelt konzessionierten über 60 Prozent der Plätze.[486]

Das Bildungs- und Literaturtheater nahm in Berlin um 1900 hinsichtlich der Spielstätten und Platzkapazitäten also verhältnismäßig wenig Platz ein. Und hohe Platzkapazitäten bedeuteten auch Publikumserfolg, denn die Betriebe mussten sich rentieren. Doch auf einer diskursiven und realpolitischen Ebene war die Literaturtheater-Lobby dennoch stark. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sollten, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, die jahrzehntelangen Kämpfe des DBV, der GDBA sowie weiterer Bühnenorganisationen Früchte

483 Vgl. Peter, *Geschichte*, S. 11.
484 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 28.
485 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 766 f.
486 Vgl. Verzeichnis der Theater und Zirkusse, 1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

tragen. Die Literaturtheater-Spielstätten konnten durch Kommunalisierung und Verstaatlichung den verhassten ‚Geschäftstheater'-Status zunehmend ablegen. Damit wurden sie zu ‚hoher' Kunst und öffentlicher Bildung verpflichteten Institutionen – sie kamen also in der sogenannten Hochkultur an.[487]

487 Vgl. Wagner, *Fürstenhof*, S. 352.

KAPITEL 3

Literaturtheater-Lobby, Artistik-Verbände und Kirche

Vereint gegen das Tingeltangel-Unwesen 1900–1918

Das vorangehende Kapitel begann zeitlich mit der Liberalisierung der Gewerbegesetze im Jahr 1869 und endete mit den Restriktionen der Theatergesetze um 1900 beziehungsweise der Reglementierung der Berliner Zirkusspielstätten und ihren Produktionen kurz nach der Jahrhundertwende. Nicht nur die Theatergesetze und ihr Vollzug durch Innenministerien, Polizeibehörden und die juristische Praxis der Gerichte veränderten sich in diesem Zeitraum, sondern auch die gesellschaftlichen Themen – Arbeiter:innenbewegung, Frauenrechtsbewegung, staatliche Sozialpolitik, Säkularisierung, Sexualreformbewegung, Nationalismus und Imperialismus sind in diesem Zusammenhang nur einige der zentralen Schlagworte.

Natürlich veränderte sich im Laufe dieser drei Dekaden auch die Theater- und Kulturlandschaft Berlins. Neue Formen und Spielstätten wie Varieté, Kabarett oder Kino kamen hinzu, neue künstlerische Bewegungen stellten Althergebrachtes infrage. Circus Renz musste seinen Betrieb 1897 einstellen und wurde im Markthallenzirkus ab 1899 von Circus Schumann abgelöst. Und während die eine feste Berliner Zirkusspielstätte, der eiserne Circus Krembser am Friedrich-Carl-Ufer, 1896 geschlossen und abgetragen wurde, ließen Constanze und Paul Busch spreeaufwärts an der Friedrichsbrücke ein neues Zirkusgebäude bauen. Zwischen 1896 beziehungsweise 1899 und 1918 prägten daher auch vor allem die Unternehmen Busch und Schumann die Zirkuskultur der Reichshauptstadt.

Obwohl die Interessenpolitik der Literaturtheater-Organisationen ab 1880 rechtliche Einschränkungen zulasten der Zirkusse zur Folge hatte, war der Erfolg letzterer bis 1900, ja sogar bis in die 1910er Jahre hinein, ungebremst. Erst dann begann sich das Kräfteverhältnis von Zirkus und dem nach Gründung der Weimarer Republik zunehmend öffentlich geförderten Literatur- und Bildungstheater zu verschieben und letztlich umzukehren. Nach der Jahrhundertwende gingen die Bühnenverbände DBV und GDBA nicht mehr gegen die Zirkuskonkurrenz vor. Hatte der Zirkus bereits begonnen, an Strahlkraft und an ‚Bedrohlichkeit' zu verlieren? Waren die Verfechter:innen des Literatur- und Bildungstheaters in den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts vor allem mit einem neuen Hauptkonkurrenten – dem Kino – beschäftigt? Oder

 | DOI:10.30965/9783846767825_004

konzentrierten sie sich schlichtweg vorwiegend auf das sogenannte Kulturtheater? Schließlich lautete ihre Devise nach 1900 unmissverständlich: öffentlich gefördertes Kulturtheater statt Geschäftstheater!

Die Literaturtheater-Lobby kann nicht für den zunehmenden Niedergang des Zirkus nach 1900 verantwortlich gemacht werden – zumindest nicht allein. Um einige weitere wichtige Faktoren und Akteur:innen, die an dieser Veränderung beteiligt waren, soll es daher in diesem dritten Kapitel gehen. Konkret handelte es sich dabei um die Vorstöße der Berliner Kreissynode, eine führende lokale Institution der Sittlichkeitsbewegung um 1900, gegen das ‚Tingeltangel-Unwesen', zu dem auch die Praxis und die Spielstätten der Artist:innen gezählt wurden. Ebenfalls von Bedeutung war die Einführung der sogenannten Lustbarkeitssteuer – eine Besteuerung von Eintrittskarten –, die in Berlin ab 1913 ausschließlich für Theaterformen ohne ‚höheres Kunstinteresse' und damit auch für Zirkusunternehmen erhoben wurde. Außerdem zu nennen sind natürlich die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs, die Konkurrenz durch neue Formen der Unterhaltungskultur (insbesondere das Kino), die Umstellung vieler Zirkusunternehmen auf den Zeltbetrieb nach 1900 sowie die Verstaatlichung und Kommunalisierung der Literatur- und Bildungstheater-Spielstätten ab 1918.

***

Kurz nach der Jahrhundertwende gesellte sich zu den Bühnenorganisationen GDBA und DBV ein Verband der Varieté- und Zirkuskünstler:innen, die Internationale Artisten-Loge (IAL). Die 1901 gegründete Vereinigung wurde im Laufe der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zur größten und politisch bedeutsamsten Organisation von und für Artist:innen. Im Februar 1901 war bezüglich der Neugründung in der *Internationalen Artisten-Zeitung* zu lesen gewesen: „In aller Stille haben sich in diesen Tagen eine Anzahl Angehöriger des Artistenstandes zusammengefunden, geleitet von der Absicht eine Artistenvereinigung ins Leben zu rufen, die wirklich einmal geeignet wäre, ernst genommen zu werden […]."[1] Bereits zehn Jahre später sollte die IAL als „feste, unbeugsame Liga"[2] tatsächlich an der Seite von GDBA, DBV und weiteren Bühnenorganisationen den Entwurf eines allgemeinen Theatergesetzes, das sogenannte Reichstheatergesetz, mitverhandeln.

1 Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung,* 24.02.1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.
2 Ebd.

Die IAL war jedoch bei Weitem nicht die einzige Artistik-Vereinigung. So ist in den Reichstagsprotokollen des Jahres 1908 beispielsweise eine Petition des Leipziger Artistenverbands überliefert, der sich für die Abänderung der Gewerbeordnung beziehungsweise der Bestimmungen für reisende Künstler:innen einsetzte.[3] Zu Vereinsgründungen durch Artist:innen kam es seit den 1880er Jahren. Die Bewegung entwickelte sich Hand in Hand mit der Gründung der ersten deutschen Artistik-Fachzeitschriften. Im Sommer 1883 war mit *Der Artist* die erste – zunächst alle 14 Tage und ab 1886 wöchentlich erscheinende – derartige Fachzeitschrift im Deutschen Reich entstanden. Auf der Titelseite der Erstausgabe des von Signor Saltarino verantworteten Hefts heißt es: „Durch Fachleute sind wir darauf aufmerksam gemacht worden, dass in Deutschland keine einzige Zeitung besteht, welche die Interessen des Artisten-Standes vertritt. Alle die Tausende von Künstlern […] stehen in gar keiner regelmässigen Verbindung […]."[4] Dem wollte der *Artist* als Plattform des Austauschs und der gegenseitigen Kenntnisnahme Abhilfe schaffen – ein Meilenstein für die Entstehung eines Kollektivbewusstseins innerhalb des „Artisten-Standes".[5] Über dieses erste Heft ist in einer Jubiläumsausgabe des *Artist* aus dem Jahr 1908 unter dem Titel „Blick in die Vergangenheit" Folgendes zu lesen:

> Mit der ersten Nummer des ‚Artist', die vor 25 Jahren in die Welt hinausging, wurde auch der erste kraftvolle Anstoss gegeben zur Erweckung, zum Wachstum und edlen Impulsen, die innerhalb der kurzen Zeit so ausserordentliches an Standesbewusstsein und Standesveredlung, an Organisationsbetrieb und kultureller Arbeit bewirkten.[6]

Nach der Gründung des *Artist* entstanden rasch weitere Fachblätter. In Berlin wurde in den 1890er Jahren von Alex Hönig, langjähriger Vorsitzender der Internationalen Artisten-Genossenschaft (IAG) in Berlin, die Zeitschrift *Revue* herausgegeben und um 1900 auch die *Internationale Artisten-Zeitung.* Weitere Zeitschriften aus der Zeit vor 1900 hießen *Artistenwelt, Der Kurier, Der Künstler*

3 Vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 30.04.1908, in: RTP, S. 5445. Laut dem Kommissionsbericht hatte die Petition „eine Beseitigung der Wandergewerbeschein- und der Wandergewerbescheinsteuerpflicht für die Artisten" zum Ziel (ebd.). Der Leipziger Artistenverband schlug vor, „‚[d]er Hohe Deutsche Reichstag wolle eine Abänderung der Gewerbeordnung dahingehend beschließen, daß jeder in Deutschland arbeitende Artist eine ‚Paßkarte' ausgestellt bekommt, Grund welcher er berechtigt ist, überall im Deutschen Reiche seinem Berufe ungehindert nachzugehen.'" (Ebd.).

4 *Der Artist*, 10.07.1883, Titelblatt. Vgl. auch Max Berol-Konorah, *25 Jahre IAL. Ihr Werden, Wachsen und Wirken. 1901–1926*. Berlin: Das Programm, 1926, S. 17.

5 Vgl. Jansen, *Varieté*, S. 171.

6 *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.

oder *Der Komet*.[7] Ab 1902 brachte die IAL *Das Programm* im wöchentlichen Rhythmus heraus, 1909 lancierte der ein Jahr zuvor gegründete Internationale Varieté-Theater-Direktoren-Verband (IVTDV) *Das Organ*.

In den 1880er und 1890er Jahren erschienen, wie im ersten Kapitel bereits erwähnt, auch erste deutschsprachige Zirkushistoriografien.[8] Sowohl in den Monografien als auch in den Zeitschriften wurde das Fehlen von Zirkusliteratur sowie die Abwesenheit des Themas in populären Nachschlagewerken bemängelt. Alwil Raeder, der Chronist von Circus Renz, bemängelte im Vorwort einer Publikation etwa, dass es trotz des Erfolgs des Zirkus keine Fachliteratur zum Thema gebe:

> Bis auf die neuen verdienstvollen Arbeiten des trefflichen Saltarino (H. W. Otto) in Düsseldorf war bisher so viel wie garnichts bei uns im Interesse einer literarischen Behandlung der vielfachen Künste geschehen, an welchen im Circus Millionen Jahr aus, Jahr ein sich zu erfreuen pflegen. Wer etwa versuchen möchte, aus den großen Schatzkammern und Stoff-Speichern unserer modernen wissensregen Conservation, aus den großen Lexikas des Brockhaus und Meyer sich irgend welche, auch nur leise Andeutungen über Dinge zu holen, die den modernen Circus […] betreffen, würde sich vorläufig noch schmälich getäuscht finden.[9]

Auch der Magdeburger Journalist Max Oberbreyer monierte in seinem Artikel „Die Entwicklung des Artistenstandes und der ‚Artist'" in einer Ausgabe des *Artist* aus dem Jahr 1904 das Fehlen einer verschriftlichten Geschichte des „Artistenstandes":

> Man sollte es kaum glauben, aber es ist Tatsache: bis heute gibt es noch keine gedruckte Geschichte des fahrenden Volkes, keine zusammenhängende Darstellung der Entwicklung des Artistenstandes. […] Das ist sehr bedauerlich, denn erst dann würde man deutlich sehen können, welche gewaltigen Wandlungen und Fortschritte der Artistenstand gemacht hat […] bis auf unsere Tage. Kaum irgend ein anderer Stand hat ja von jeher so sehr unter dem mehr oder weniger begründeten Vorurteil der öffentlichen Meinung zu leiden gehabt, wie das Bankistentum, keiner fast hat durch so lange Zeit für ‚ehrlos' gegolten wie die Angehörigen des Circus und Theaters […]. Wie großartig ist allein die Entwicklung des Artistenstandes in den letzten 30 Jahren des verflossenen Jahrhunderts gewesen: in allen Großstädten gibt es heute einen oder mehrere steinerne Circus sowie eine ganze Anzahl grösserer und kleinerer Variétés […].

7 Vgl. Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 404–408.

8 Zu nennen sind Signor Domino, *Cirkus*; Signor Saltarino, *Artisten-Lexikon*; ders., *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt*. Leipzig: J. J. Weber, 1895; sowie der geschichtliche Rückblick von Raeder, *Circus Renz*.

9 Raeder, *Circus Renz*, S. VII.

> Ja, der Artistenstand hat sich namentlich in den letzten zwanzig Jahren in jeder Hinsicht gehoben: in materieller, geistiger und moralischer Beziehung.[10]

Der Autor streift in der zitierten Passage mehrere zentrale Themen dieses Kapitels: die Vorurteile gegenüber Zirkus und Artistik im öffentlichen Diskurs, die Idee einer Höherentwicklung des „Artistenstandes" ab circa 1880 und den Konnex von Urbanisierung und festen Zirkus- und Varietéspielstätten.

Nicht zuletzt festigte der *Artist* auch die Berufsbezeichnung und inspirierte die Gründung verschiedener Artistik-Vereinigungen.[11] Im erwähnten „Blick in die Vergangenheit" aus dem Jahr 1908 ist etwa zu lesen, dass 1883 der Deutsche Artisten-Verein und 1886 die Internationale Artisten-Genossenschaft (IAG)[12] „als Unterstützungs-, Kranken- und Sterbekasse für Angehörige der Circus-, Variété-, Spezialitäten-Bühnen und Concertunternehmen […]" ins Leben gerufen worden waren.[13] Im Berliner Süden wurden, wie im ersten Kapitel dargelegt, 1888 der Rixdorfer Artistikverein Einigkeit und 1898 die Vereine Union und Victoria (ab 1918 zusammengeschlossen zur Union Victoria) gegründet. Darüber hinaus soll es im Süden Berlins fünf weitere lokale Vereine gegeben haben.[14] Im Jahr 1891 gründete sich der Internationale Artisten-Verband mit der zugehörigen Zeitschrift *Der Künstler*, ein Jahr später entstand in Hamburg durch einen Zusammenschluss von Varietékünstler:innen der Verein Sicher wie Jold.[15]

Anlass zu diesen Vereinsgründungen gab vor allem die Notwendigkeit, sich gegen den Arbeitgeber:innen-Verband zu verbünden und sich kollektiv gegen verschiedene soziale Risiken abzusichern. Doch auch ein Veränderungswille hinsichtlich der gesellschaftlichen Vorurteile sowie der gesetzlichen Benachteiligung gegenüber anderen Bühnenkünstler:innen trieb die

10 *Der Artist*, 10.04.1904, o. S.

11 Birgit Peter weist darauf hin, dass Signor Saltarino mit seinen Arbeiten „[d]ie Begriffsschöpfung ‚Artist' […] im Deutschen" stark prägte (Peter, *Zirkus*, S. 17). Im *Artisten-Lexikon* (1895) hielt er Biografien von Artist:innen fest und war Chefredakteur des *Artist* (vgl. ebd.).

12 Aus dem *Artist* geht hervor, dass es sowohl in Berlin als auch in Hamburg eine „Internationale Artisten-Genossenschaft" (IAG) gab, die untereinander offenbar deutliche Meinungsverschiedenheiten hatten. Der *Artist* wurde zum Organ der Hamburger IAG, während die IAG in Berlin die *Artistenwelt* und später die *Revue* publizierte (vgl. *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.).

13 Ebd.

14 Vgl. Bezirksamt Neukölln / Kunstamt, *Eine große Familie*, S. 12–28; Artisten-Verein Einigkeit Berlin-Neukölln.

15 Vgl. Jansen, *Varieté*, S. 172.

Artist:innen an. Dies bringen folgende, im *Programm* abgedruckte Gründungsziele der IAL zum Ausdruck:

> 4. Die Besserung der öffentlich-rechtlichen Bestimmungen der Gewerbeordnung, insbesondere auch in bezug auf die Hintansetzung des Varietés gegenüber dem Theater sowie die Beseitigung ungerechtfertigt erscheinender gesetzlicher, behördlicher oder steuerlicher Behinderungen und Erschwerungen des Artistenberufs und des Varieté-, Zirkus- und Kabarettgewerbes im In- und Auslande.
> 5. Die Förderung des Ansehens der Artistenschaft, des Artistentums und der Artistik in der Oeffentlichkeit, insbesondere bei Publikum, Presse und Behörden des In- und Auslandes namentlich auch durch Bekämpfung unwürdiger Elemente im Artistenstande und unwürdiger Zustände im Artistenberufe wie zum Beispiel [...] des Tingeltangel-Unwesens usw.[16]

Um die Abgrenzung der Artistik-Verbände gegenüber dem „Tingeltangel-Unwesen“ wird es im ersten Unterkapitel ausführlicher gehen. Ins Leben gerufen wurde die IAL 1901 auch als Antwort auf den kurz zuvor initiierten Internationalen Variété-Direktoren-Verband, der jedoch bereits in den Jahren 1903/04 wieder einschlief. Im Jahr 1908 wurde dann der längerfristig bestehende Internationale Varieté-Theater-Direktoren-Verband (IVTDV) gegründet.[17] Von den beiden bereits existierenden Vereinigungen unterschied sich die IAL auch in ihrer gewerkschaftlichen Funktion: „Die bestehenden Artistenvereine waren“, so Max Berol-Konorah, Mitbegründer und ab 1904 langjähriger Präsident der IAL, „keine Kampforganisationen. [...] Beide waren auch keine reinen Artistenverbände, sondern rekrutierten ihre Mitglieder auch aus anderen, ja sogar direktorialen Kreisen.“[18] Die IAL hingegen bot ihren Mitgliedern Rechtsschutz und finanzielle Unterstützung, vergab Darlehen und diente den Artist:innen als Kranken- und Sterbekasse.[19] Mit ihrem Organ, dem *Programm*, entstand ab 1902 eine bedeutende Fachzeitschrift, die zudem mit einem fremdsprachigen Teil auf Englisch, Französisch und Russisch erschien.[20] Die Mitglieder der internationalen Vereinigung trafen sich regelmäßig an unterschiedlichen Orten – nicht nur in Deutschland:

---

16 *Das Programm*, 04.01.1931, o. S.

17 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift der Internationalen Artistenloge zum Reichstheatergesetz*. Berlin: F. Lenz & Comp., 1909, S. 16–18, 42; Jansen, *Varieté*, S. 173.

18 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 17. Für weitere Informationen zu Max Berol-Konorah vgl. Jansen, *Varieté*, S. 175–181.

19 Vgl. Jansen, *Varieté*, S. 175 f.; *Der Artist*, 22.03.1908, o. S. Frauen erhielten bei der IAL von Anfang an eine Mitgliedschaft, durften allerdings nicht an den Versammlungen teilnehmen (vgl. Jansen, *Varieté*, S. 176).

20 Vgl. ebd.; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 156; *Das Programm*, 05.11.1911, o. S.

> Die erste Versammlung im Auslande fand schon am 4. Juni 1901 in Moskau statt, es folgten Wien, Paris, Amsterdam, London, Brüssel und am 20. Februar sogar erstmalig New York. Dies ist nun umso erstaunlicher, als die Loge noch bis 1909 immer nur einen durchschnittlichen Mitgliederbestand von etwa 800 hatte.[21]

Internationale Mobilität und Vernetzung war für Artist:innen um 1900 somit offenbar eine Selbstverständlichkeit. Ab 1908 war die IAL auch mit britischen (Variety Artists Federation), französischen (Union Syndicale des Artistes Lyriques) und US-amerikanischen (White Rats) Artistik-Verbänden affiliiert, 1911 folgte in Paris die Gründung der Weltliga der Artisten-Organisationen.[22]

Betrachtet man die Entstehung von Interessenorganisationen von und für Artist:innen etwas näher, so wird deutlich, dass insbesondere Varietékünstler:innen und -direktor:innen die treibende Kraft der neuen Bewegung waren. Ein überregionaler Zirkusdirektor:innen-Verband gründete sich hingegen erst 1920. Wie aus den Statuten der IAL hervorgeht, verstand die Organisation sich auch als Vertreterin der Interessen von Zirkuskünstler:innen: So konnte laut Paragraf 2 „Mitglied […] jeder Artist werden, der selbstständig thätig ist, dem Artistenstande seit mindestens sechs Monaten angehört, auf Variétébühnen und in Circussen, nicht aber in Tingel-Tangeln auftritt".[23] Auch das *Programm* berichtete 1912 bezüglich der Arbeit der IAL für den Entwurf des Reichstheatergesetzes, dass „[s]elbstverständlich […] die Zirkusartisten genau so wie die Varietéartisten von allen sozialen oder Vertragsreformen, die man vom Reichstheatergesetz erwartet, mitprofitieren […]."[24] Doch waren die Zirkuskünstler:innen vergleichsweise deutlich schlechter organisiert und machten nur einen geringen Anteil der IAL-Mitglieder aus.[25] Unter der Überschrift „Achtung! Zirkusartisten!" hielt das *Programm* ebenfalls im Jahr 1912 fest, „daß von den 1700 (jetzt 1800) Mitgliedern der I.A.L. kaum 300 eigentliche Zirkusartisten" seien.[26] Daher wende sich die IAL nun an „die Zirkusartisten aller Gattungen" mit dem „Mahnruf, sich aufzuraffen, nicht länger teilnahmslos und apathisch zuzuschauen, ob nicht auch ohne ihre Mithilfe von der Loge etwas getan wird, um ihre Lage zu verbessern."[27] In seinem Rückblick auf die ersten 25 Jahre der IAL konstatierte Max Berol-Konorah, dass es im Vergleich

---

21 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 27.

22 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 38 f., 58 f.; *Das Programm*, 23.11.1913, o. S.

23 Ebd. Satzung (Statuten) der Internationalen Artisten Loge, Berlin 1901, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

24 *Das Programm*, 03.03.1912, o. S.

25 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. S. 61.

26 *Das Programm*, 28.04.1912, o. S. Im Oktober 1912 hatte die IAL bereits rund 2000 Mitglieder (vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 61).

27 *Das Programm*, 28.04.1912, o. S.

zu den vornehmlich an Varietés arbeitenden Künstler:innen viel schwieriger gewesen sei, mit den Zirkusartist:innen in Kontakt zu treten und zu bleiben.[28] Vermutlich sahen insbesondere die Mitglieder der kleineren, reisenden Familienzirkusse zur damaligen Zeit wenig Bedarf, sich (gewerkschaftlich) zu organisieren.[29]

In ihrer historischen Entwicklung und der institutionellen Ausdifferenzierung unterscheiden sich Zirkus und Varieté zwar deutlich,[30] und das Varieté ist auch nicht Gegenstand dieses Buchs. Dennoch stützt sich dieses Kapitel stark auf die Aktivitäten und Schriften der IAL, weil die Organisation sich den Interessen der Zirkuskünstler:innen verpflichtet fühlte, ihren Anliegen Ausdruck verlieh und ihren sozialen Status zu verbessern suchte. Auch gegen die Vorstöße der Kreissynode und die Einführung der Lustbarkeitssteuer wehrte sich die IAL gemeinsam mit anderen Organisationen der Artist:innen. Und im Rahmen des Reichtheatergesetz-Projekts, um das es im folgenden Unterkapitel gehen wird, setzte sich die IAL ab 1909 ebenfalls für die Belange von Varieté- und Zirkuskünstler:innen ein.

3.1 Das Reichstheatergesetz lässt die vereinigten Bühnenorganisationen hoffen

> Dem Reichstage wird in der kommenden Sitzungsperiode der Entwurf eines Reichstheatergesetzes zur Beratung und Beschlußfassung vorliegen. Damit ist der erste Schritt auf ein Gebiet getan, das die deutsche Gesetzgebung bisher zu betreten nicht gewagt hatte, das der Kunstpolitik.[31]

Wie diesen Zeilen zu entnehmen ist, schien die Zeit für das lang ersehnte, allgemeine Theatergesetz im Jahr 1909 endlich reif zu sein.[32] Der DBV hatte, wie im zweiten Kapitel erwähnt, bereits 1901 eine Kommission für die Erarbeitung eines Reichtheatergesetzes ins Leben gerufen.[33] Nachdem diverse Petitionen zur Verbesserung der Situation der Bühnenangestellten, unter anderem vom technischen Bühnenpersonal sowie vom Allgemeinen Deutschen

28 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 61.

29 Vgl. Otte, *Jewish Identities*, S. 43.

30 Vgl. Jansen, *Varieté*, S. 71–73; Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 29–35; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 459–469.

31 *Der neue Weg*, 11.10.1913, o. S.

32 Das hier besprochene Reichstheatergesetz-Projekt ist nicht zu verwechseln mit dem nationalsozialistischen Reichstheatergesetz von 1934.

33 Vgl. *Die Deutsche Bühne*, 1.4, 1 (1909), S. 61–63; Lennartz, *Theater*, S. 107; Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 261; Schöndienst, *Geschichte des DBV*, S. 137–147.

Chorsängerverband, beim Parlament eingegangen waren,[34] brachte Ernst Müller von der Freisinnigen Volkspartei ein solches Gesetzesvorhaben 1903 erneut im Reichstag zur Sprache. Er wollte die „Materie neuerlich in Angriff" genommen wissen, „die schon verschiedene Male kurz hier verhandelt worden ist", nämlich „die Frage der einheitlichen Regelung des Theaterwesens".[35] Dabei sprach Müller sich dafür aus, dass „das ganze Gebiet des Theaterwesens in einem großzügigen Reichs-Theatergesetze geregelt" werde, „und zwar in öffentlichrechtlicher und zivilrechtlicher Beziehung."[36] Ein Leichtes sei es, fuhr er fort,

> die Nase zu rümpfen u. a. über die sittlichen Verhältnisse, die bei dem einen oder anderen Theater bisweilen vorkommen mögen. Aber wer die Verhältnisse auch nur einigermaßen kennt, dem wird vieles erklärlich; es wird ihm auch vielleicht erklärlich, wenn z. B. ein Mädchen, das rein und tugendhaft zum Theater gegangen ist, bei diesem Berufe sittlich scheitert.[37]

Müller spielte damit zum einen auf die prekären Verhältnisse der Schauspieler:innen beziehungsweise Bühnenarbeiter:innen an und zum anderen auf die gängigen Vorurteile insbesondere gegenüber weiblichen oder weiblich gelesenen Schauspieler:innen.[38] Mit einem Reichstheatergesetz wollte der Abgeordnete auch mit der landesrechtlich geregelten und in Berlin vom „Muckertum"[39] geprägten Zensur aufräumen.[40] „Was sind das für muckerische Rückständigkeiten überhaupt!", rief er aus.[41] „Man wird lachen über diese Art, wie gerade hier in Berlin gegenüber dem gebildeten Publikum mit einer derartigen Zensur vorgegangen wird."[42]

---

34 Vgl. Berichte der Kommission für die Petitionen, 29.10.1902, in: RTP, S. 5579.

35 Verhandlungen des Reichstags, 262. Sitzung, 19.02.1903, in: RTP, S. 8021–8054, hier S. 8024.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Vgl. dazu auch Hinz, *Theater der Prostitution*.

39 Verhandlungen des Reichstags, 262. Sitzung, 19.02.1903, in: RTP, S. S. 8021–8054, hier S. 8030.

40 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 262. Sitzung, 19.02.1903, in: RTP, S. S. 8021–8054, hier S. 8025 f. Im *Deutschen Wörterbuch* von Karl Weigand wird ein „Mucker" 1910 als „scheinheiliger Frömmler" definiert (Karl Weigand, „Mucker", in: Herman Hirt (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2: *L–Z*, überarb. Aufl., Gießen: Alfred Töpelmann, [5]1910, S. 224). Auch der Begriff ‚Sittlichkeitsmucker' war geläufig (vgl. Isabell Lisberg-Haag, *‚Die Unzucht – das Grab der Völker'. Die Evangelische Sittlichkeitsbewegung und die ‚sexuelle Moderne' (1870–1918)*. Münster: LIT Verlag, 2002, S. 93).

41 Verhandlungen des Reichstags, 262. Sitzung, 19.02.1903, in: RTP, S. 8021–8054, hier S. 8029.

42 Ebd.

Doch nicht eine Infragestellung der „muckerischen Rückständigkeiten" sollte dem Projekt des Reichstheatergesetzes Auftrieb verschaffen, sondern vielmehr die Prekarität der Schauspieler:innen im Kontext der Gewerkschaftsbewegung sowie eine damit verbundene Konflikteskalation zwischen GDBA und dem DBV.[43]

3.1.1 *Von „Stiefkindern des Gesetzes" zu Geladenen der Regierung*

Zwischen der Arbeitnehmer:innen-Vertretung GDBA und dem Arbeitgeber:innen-Verband DBV spitzten sich im Laufe des Jahres 1908 die Auseinandersetzungen zu. Das Aufbegehren der in der GDBA organisierten Schauspieler:innen gegen die schlechten Arbeitsbedingungen beziehungsweise die Bühnenleiter:innen bewog den DBV Anfang 1909 dazu, jegliche Verträge mit der GDBA und sämtliche gemeinsame Gremien aufzulösen. Das Ereignis wurde vielfach in der Presse besprochen, wobei die Sympathien mehrheitlich den Schauspieler:innen galten. So schrieb etwa *Der neue Weg* rückblickend im Mai 1909:

> Seit jenem berühmten Dezemberstreit im Bühnenparlament sind in der Presse das Schauspielerelend und die anderen Fragen des Theaters lebhaft erörtert worden; die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger hat begonnen, mit großer Entschiedenheit und Schärfe mehr als bisher die Interessen des Schauspielerstandes zu vertreten und die Oeffentlichkeit für die notleidenden Bühnenkünstler zu erwärmen; der Reichstag endlich beschloß in einstimmig angenommener Resolution, die Regierung um baldige Vorlage eines Reichstheatergesetzes zu ersuchen.[44]

Die Spannungen zwischen GDBA und DBV beziehungsweise die dadurch entstandene Aufmerksamkeit für die prekäre Lage der Schauspieler:innen führte somit zur Erarbeitung eines neuen Theatergesetzes auf Reichsebene, das auch die Beziehung zwischen Arbeitnehmer:innen und Arbeitgeber:innen regeln sollte.[45]

Bereits im Dezember 1908 hatte Maximilian Pfeiffer, Abgeordneter der Zentrumspartei, eine Resolution in die Debatten des Reichstags eingebracht. Er habe

---

43 Zur zunehmenden politischen Organisation der Arbeiter:innen ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert vgl. auch Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 788–804.

44 *Der neue Weg*, 29.05.1909, o. S. Zum Thema ‚Schauspielerelend' vgl. auch die Berichte „Nothstände am Theater" in: *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 08.05.1903, o. S. und „Theaterelend" in: *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 12.05.1905, o. S.

45 Vgl. Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 206–262; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 141, 143, 151.

> bei früheren Gelegenheiten in diesem hohen Hause wiederholt Veranlassung genommen, darauf hinzuweisen, daß es höchste Zeit ist, in Deutschland daranzugehen nach dem Vorbilde Österreichs das Theater, die Musikaufführungen, überhaupt alles, was hier hinein gehört, als künstlerische Betriebe anzusehen und sie nicht länger der Gewerbe- und Gesindeordnung zu unterstellen.[46]

Die Resolution wurde von der Mehrheit des Parlaments angenommen. Im Januar 1909 veröffentlichte Pfeiffer dann eine Denkschrift mit dem Titel *Theater-Elend, Ein Weckruf*, die er auch allen Mitgliedern des Reichstags zukommen ließ. Darin nahm er sich der Sache der Schauspieler:innen an und räumte einleitend mit vielen nach wie vor gängigen Vorurteilen gegenüber Schauspieler:innen auf:

> ‚Die Leute haben es schön! Was für ein herrlicher Beruf! Wie werden sie verehrt, vergöttert!' Das ist die Tonart, in der man die wohlmeinenden Enthusiasten vom Schauspieler sprechen hört. Der Nörgler sagt: ‚Schauspieler? Na, leichte Ware! Jeden Tag einen anderen Charakter spielen, verdirbt den Charakter!' Der Biedermann hält ihn unbesehen für Ausbund der Immoralität, und mancher denkt mit dem alten Volkswort: ‚Tut die Wäsche weg, die Komödianten kommen.' Um sein wahres Wesen kümmern sich die wenigsten.[47]

Der Abgeordnete sah in den Schauspieler:innen vor allem Arbeitnehmer:innen, deren Rechte mittels eines neuen, allgemeinen Theatergesetzes an das in anderen Branchen bereits geltende Arbeitsrecht angeglichen werden sollten.[48] Für Pfeiffer war klar, dass ein derartiges Reichstheatergesetz „Licht und Luft und Leben […] spenden" würde.[49] Fortan müsse

> [d]as Theater […] für die Städte nicht die [zu, Anm. M. H.] melkende Kuh sein, sondern die hehre Göttin. Wir haben zuviel Theater. Man reduziere sie in Städtebühnen und nehme Goethes Mahnung wahr: ‚die Städte möchten doch das Komödienspielen als wichtig genug betrachten, auf daß ernste Leute es ernsthaft verwalten.' Dazu gehört auskömmliche Bezahlung und würdige Behandlung der Angestellten. […] Die Konzession knüpfe er [der Staat, Anm. M. H.] an moralische, künstlerische und finanzielle Tüchtigkeit und fordere die Hinterlegung einer Kaution, um die Mitglieder über Not zu schützen.[50]

---

46 Verhandlungen des Reichstags, 176. Sitzung, 04.12.1908, in: RTP, S. 5977–5994, hier S. 5982.

47 Pfeiffer, *Theater-Elend*, S. 5. Die Denkschrift ist auch in den Akten der Berliner Theaterpolizei archiviert (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin).

48 Vgl. ebd.; Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 265.

49 Pfeiffer, *Theater-Elend*, S. 39.

50 Ebd.

Der Bühnenverein war seinerseits darum bemüht, klarzustellen, dass das Reichstheatergesetz auf seine Initiative zurückgehe und dass es dabei nicht nur um die Rechte der Schauspieler:innen, also der Arbeitnehmer:innen gehen dürfte. So veröffentlichte der Intendant der Königlichen Württembergischen Hoftheater Joachim Baron zu Putlitz auch in Reaktion auf Pfeiffers *Theater-Elend* im März 1909 unter dem Titel *Theaterhoffnungen, Ein Wort zur Aufklärung* ebenfalls eine Denkschrift.[51] Diese schloss er mit folgender Formulierung: „Nicht, wie Herr Dr. Pfeiffer, nur den Bühnenkünstlern, nein, dem gesamten deutschen Theater, allen die an ihm wirken, möchte ich diese Schrift gewidmet haben."[52] Nichtsdestoweniger zeigte sich Putlitz dankbar, dass der „Stein auch im Reichstage ins Rollen gebracht" worden sei für die Erarbeitung eines allgemeinen Theatergesetzes – ein Ziel, das der Bühnenverein bereits seit 1871 verfolge.[53]

Am 10. Februar 1909 wurde das Projekt im Reichstag erstmalig ausführlicher besprochen. Unterstützung erhielt Pfeiffer insbesondere von Ernst Müller von der Freisinnigen Volkspartei, der jedoch nur die Überarbeitung der zivilrechtlichen Belange, das heißt der arbeitsrechtlichen Regulierungen als notwendig erachtete.[54] Die Organe der GDBA und des DBV kommentierten daraufhin, dass noch unklar sei, ob ein genuines Theatergesetz oder eine Novellierung der Gewerbeordnung erarbeitet werde.[55] Auch die IAL verfolgte die Debatten rund um das neue Reichstheatergesetz. Nach der Diskussion im Reichstag Anfang Februar 1909 notierte das *Programm*, die IAL sehe „in dieser immerwährenden Hervorhebung der Missstände am Theater und der fast gänzlichen Nichtbeachtung der Missstände bei Zirkus und Variété durch die verschiedenen Herren Parlamentarier [...] eine große Gefahr" – sowohl für das „Variétégewerbe" als auch für das „Zirkuswesen" sowie die gesamte „Artistenschaft".[56] Leo Herzberg, Vorstandsmitglied der IAL, appellierte an die Artist:innen, „hierbei die Augen offen zu halten und darauf hinzuwirken, dass

51 Vgl. Joachim Gans zu Putlitz, *Theater-Hoffnungen. Ein Wort zur Aufklärung*. Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlags-Anst., 1909. Die Denkschrift ist auch in den Akten der Berliner Theaterpolizei archiviert (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin).

52 Putlitz, *Theater-Hoffnungen*, S. 38.

53 Vgl. Putlitz, *Theater-Hoffnungen*. Die Schrift wurde auch in der ersten Ausgabe der *Deutschen Bühne* abgedruckt (vgl. *Die Deutsche Bühne*, 1.4, 1 (1909), S. 61–63; vgl. auch *Die Deutsche Bühne*, 1.6, 1 (1909), S. 93–95).

54 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 203. Sitzung, 10.02.1909, in: RTP, S. 6817–6846, hier S. 6821–6824, 6835.

55 Vgl. *Die Deutsche Bühne*, 1.17 (1909); *Der neue Weg*, 20.02.1909, 06.08.1910, 15.10.1910, 29.06.1912.

56 *Das Programm*, 21.02.1909, o. S.

in diesem Gesetze die Verhältnisse der Variététheater nicht unberücksichtigt bleiben."[57] Doch auch in den folgenden Verhandlungen des Reichstags zum Thema sollte die Artist:innenschaft keine Erwähnung finden.

Der Abgeordnete der Zentrumspartei Hermann Fleischer, zugleich Verbandssekretär der katholischen Arbeitervereine, betonte in der Sitzung vom 1. April 1909 nochmals die Wichtigkeit und Dringlichkeit des Projekts.[58] Fleischer äußerte die Hoffnung, dass in der kommenden Sitzungsperiode

> unter dem beiderseitigen Mitwirken von Bühnengenossenschaft und Bühnenverein ein Gesetz zustande kommt, das im Interesse der deutschen Kunst und namentlich auch im Interesse des sozialen Aufstiegs unseres Schauspielerstandes segensreich wirken möge.[59]

Doch diese Hoffnung sollte sich nicht so bald erfüllen. Im Frühjahr 1911 erinnerten Abgeordnete der Zentrumspartei, der Freisinnigen Volkspartei wie auch der SPD an die noch immer ausstehende Regierungsvorlage und wiesen darauf hin, dass ihnen „daran liegt, möglichst bald das Reichstheatergesetz vorgelegt zu erhalten."[60]

Im Herbst 1911 kam dann endlich Bewegung in die Sache. „Eine neue Aera bricht an", verkündete das *Programm*: „Spät kommt es, doch es kommt, das Reichstheatergesetz. Am 14. Dezember d. Js. beginnen im Reichsamt des Innern die Konferenzen […]."[61] Es sei aber noch unklar, welche Interessengruppen zur sogenannten Reichstheater-Konferenz im Dezember 1911 eingeladen würden. Die IAL hoffte, dass die von ihr 1909 eingesandte Denkschrift, um die es im folgenden Unterkapitel noch vertiefend gehen wird, seitens der Regierung Beachtung gefunden hatte dass sie als Vertretung der Artist:innen zur Konferenz eingeladen würde.[62] Am 15. Dezember 1911 trafen sich dann zur Besprechung des Gesetzesprojekts Vertreter des DBV, der GDBA, des Allgemeinen Deutschen Chorsänger Verbands, des Allgemeinen Deutschen Musiker Verbands, Vorsitzende diverser Musiker- und Orchesterverbände sowie der

57 Ebd.

58 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 240. Sitzung, 01.04.1909, in: RTP, S. 7986–8016, hier S. 7995.

59 Verhandlungen des Reichstags, 240. Sitzung, 01.04.1909, in: RTP, S. 7986–8016, hier S. 7996.

60 Verhandlungen des Reichstags, 166. Sitzung, 04.05.1911, in: RTP, S. 6333–6378, hier S. 6357; vgl. auch Verhandlungen des Reichstags, 145. Sitzung, 11.03.1911, in: RTP, S. 5337–5372, hier S. 5342; Verhandlungen des Reichstags, 166. Sitzung, 04.05.1911, in: RTP, S. 6333–6378, hier S. 6357 f.

61 *Das Programm*, 26.11.1911, o. S.

62 Vgl. ebd.; vgl. auch Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 154.

IAL-Vorsitzende Max Berol-Konorah, der Syndikus der IAL Richard Treitel, der Vorsitzende des IVTDV Carl Bretschneider und Zirkusdirektor Paul Busch mit dem Rechtsanwalt Paul Alexander-Katz im Reichstag. Anwesend waren zudem der Leiter der polizeilichen Theaterabteilung und der Zensurbehörde Curt Karl Gustav von Glasenapp sowie der Gewerberechtsexperte Robert von Landmann.[63] Die IAL saß also mit am Verhandlungstisch.

Nicht nur im Rahmen der Reichstheater-Konferenz verhandelten die Vertreter der IAL Seite an Seite mit den Delegierten der GDBA, die IAL schloss sich 1912 auch dem seit 1910 bestehenden Bühnenkartell, die Vereinigung der deutschen und österreichischen Verbände der Bühnenkünstler:innen, an.[64] Das Bühnenkartell bestand bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Danach schlossen sich die einzelnen Organisationen der Arbeitsgemeinschaft freier Angestelltenverbände (AfA) an, die sich mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 auflöste.[65]

Anfang Februar 1912 kündigte das Organ des IVTDV an: „Reichstheatergesetz zur Eröffnung des Reichstags in der Thronrede erwähnt. [...] Es ist also bestimmt zu erwarten, daß das Reichstheatergesetz den kommenden Reichstag beschäftigen wird [...].“[66] Einige Abgeordnete erinnerten zwar bereits im März desselben Jahres an das seitens der Regierung noch immer ausstehende Gesetzesprojekt,[67] veröffentlicht wurde der Entwurf jedoch erst im Dezember 1912.[68] Dabei wurde klar: Die Regierung sah lediglich eine Novellierung der Gewerbeordnung vor.

Der Entwurf war in zwei Artikel unterteilt, die zum einen die öffentlich-rechtlichen (Artikel I) und zum anderen die privatrechtlichen Verhältnisse (Artikel II) regelten. In Artikel I waren Abänderungen der Paragrafen 32, 33, 35, 53 und 60d der Reichsgewerbeordnung vorgesehen. Was den öffentlich-rechtlichen Teil anbelangte, so sollte Paragraf 32 (RGO) laut Entwurf diverse Zusätze erhalten. Paragraf 33a (RGO) blieb für alle Theaterformen ohne ‚höheres Kunstinteresse‘ bestehen und sollte fortan auch die Konzessionierung der Kinos regeln.[69] Insgesamt beabsichtigten die Änderungsvorschläge einen

63 Vgl. *Die Deutsche Bühne*, 25.12.1911, S. 364 f.; *Das Programm*, 24.12.1911, o. S. Robert von Landmann ist auch der Verfasser eines bedeutenden Kommentars zur Gewerbeordnung.

64 Vgl. *Das Programm*, 23.11.1913, o. S.; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 147; vgl. auch *Der neue Weg*, 24.12.1910 u. 06.01.1912, o. S.

65 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 62.; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 171.

66 *Das Organ*, 03.02.1912, S. 5.

67 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 17. Sitzung, 01.03.1912, in: RTP, S. 367–403, hier S. 398; Verhandlungen des Reichstags, 22. Sitzung, 07.03.1912, in: RTP, S. 533–558, hier S. 542.

68 Vgl. *Das Programm*, 08. u. 12.12.1912, o. S.; *Der neue Weg*, 07.12.1912.

69 Vgl. *Das Programm*, 12.12.1912, o. S.

strengeren Zugang zu Konzessionen insbesondere für Theaterformen und Spielstätten ohne ‚höheres Kunstinteresse' sowie für reisende Theatergruppen. Die Anzahl entsprechender Spielstätten und Ensembles sollte weiterhin mithilfe der Bedürfnisfrage reguliert werden.[70] Marion Linhardt, eine der wenigen Theaterwissenschaftler:innen, die sich in jüngerer Zeit mit dem Gesetzesprojekt beschäftigt haben, kommentiert den Entwurf wie folgt: „[S]o muss konstatiert werden, dass der Entwurf der deutschen Regierung für ein Reichstheatergesetz keinerlei entsprechende finanzielle, juristische, ideelle und institutionelle Maßnahmen zur Förderung des Theaters vorsah."[71]

Die Veröffentlichung des Gesetzesprojekts erfuhr in den einschlägigen Fachzeitschriften große Resonanz.[72] Im Januar 1913 verabschiedete der Reichstag auf Initiative des SPD-Abgeordneten Adolf Albrecht sowie des Zentrum-Politikers Franz Schädler eine Resolution, die von der Regierung verlangte, dem Parlament den Gesetzesentwurf vorzulegen.[73] Doch mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 wurde das Projekt auf Eis gelegt. Im Jahr 1916 erinnerte Reinhard Mumm, Abgeordneter der Christlich-Sozialen Partei, nochmals an das Reichstheatergesetz, das ihm zufolge von derartiger Bedeutung sei, dass es „nicht um all der vielen Kriegsschwierigkeiten willen unter den Tisch fallen" dürfe.[74] Genau dies geschah jedoch: Das Gesetz wurde nicht mehr besprochen und entsprechend auch nie verabschiedet.[75] Die „Stiefkinder des Gesetzes"[76] hatten es somit zwar geschafft, zur Besprechung des Gesetzesprojekts in den Reichstag eingeladen zu werden, doch blieben ihre Anstrengungen am Ende folgenlos.

3.1.2 *Die Artistik-Lobby geht in die Offensive*

Die im Entwurf vorgesehenen Revisionen des öffentlich-rechtlichen Teils der Gewerbeordnung wurden von der IAL im *Programm* unter der Überschrift „Licht und Schatten im R.-T.-G.-Entwurf" als Schatten über dem geplanten

---

70 Vgl. Erster amtlicher Entwurf zum Reichstheatergesetz, abgedruckt in: *Das Programm*, 12.12.1912, o. S. und in: *Der neue Weg*, 21.12.1912, o. S.; vgl. auch Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 268.

71 Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 269.

72 Vgl. auch Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 264; Richard Treitel, „Reichstheatergesetz [1913]", in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. Theaterrechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 30–39.

73 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 95. Sitzung, 22.01.1913, in: RTP, S. 3125–3169, hier S. 3131.

74 Verhandlungen des Reichstags, 51. Sitzung, 20.05.1916, in: RTP, S. 1147–1188, hier S. 1157.

75 Vgl. Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 268; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 156.

76 *Das Programm*, 08.12.1912, o. S.

Theatergesetz wahrgenommen.[77] Ab dem Frühjahr 1909 hatte die IAL wie gesehen versucht, sich in die Ausarbeitung des Gesetzesentwurfs einzubringen. Sie veranstaltete Versammlungen, an der laut einem Bericht im *Programm* auch elf Reichstagsabgeordnete, darunter Maximilian Pfeiffer, teilnahmen. Zudem verfasste sie eine Denkschrift, um ihre Forderungen an das Gesetzesprojekt gegenüber Regierung und Reichstag kundzutun.[78] Dies schien der Interessenvertretung der Artist:innen dringend erforderlich, denn „[d]ie Artistenschaft hat stets empfunden, daß die Behörden und Gerichte, die das Theaterwesen meist ziemlich genau kennen, in das Variétéwesen keinen zutreffenden Einblick gewonnen zu haben scheinen […].“[79] Die IAL erachtete „eine einheitliche Regelung des gesamten Theaterrechtes für das ganze Deutsche Reich auf zeitgemäßer sozialpolitischer Grundlage“, wie auch die anderen Bühnenarbeiter:innen-Organisationen sie forderten, „als dringend notwendig“.[80]

Die vom Vorsitzenden der IAL, Max Berol-Konorah, verfasste *Denkschrift der Internationalen Artistenloge zum Reichstheatergesetz* widmete sich im ersten Abschnitt Fragen des öffentlichen Rechts und einem zweiten Teil dem Privatrecht.[81] Auch zum Thema der Agenturen sowie dem Urheberrecht für artistische Produktionen bezog die Schrift Stellung.[82] Für die vorliegende Studie sind vor allem die Positionen der IAL bezüglich des öffentlichen Rechts von Bedeutung.

Die Denkschrift ging ausführlich auf den Paragrafen 33a (RGO) ein, der die Konzessionierung von Varietétheatern und stehenden Zirkussen regelte. Im Jahr 1883 sei dieser dem Paragrafen 33 der Reichsgewerbeordnung, der sich bis zu diesem Zeitpunkt lediglich auf Schankwirtschaften bezogen habe, hinzugefügt worden und benachteilige feste Zirkusse und Varietés im Vergleich zu

77 Vgl. *Das Programm*, 22.12.1912, o. S.

78 Vgl. Berol-Konorah, Max, *Denkschrift*, S. 38; ders., *25 Jahre*, S. 47 f.; *Das Programm*, 07.11.1909, o. S. Die vom Vorsitzenden der IAL, Max Berol-Konorah, verfasste Denkschrift wurde in einer Auflage von 1000 Stück gedruckt (vgl. ebd.). Eines der wenigen erhaltenen Exemplare befindet sich in der Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Im Juni 1909 versandte auch die GDBA eine Denkschrift mit ihren Forderungen an das Reichstheatergesetz. Eine Abschrift dieser Denkschrift ist in den Akten der Berliner Theaterpolizei überliefert (vgl. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin).

79 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 38.

80 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 3.

81 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 17–38. Berol-Konorah verweist in diesem Zusammenhang auch auf das 1904 von ihm und dem Syndikus der IAL verfasste *Artistenrecht* (vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 38; Max Berol-Konorah / Richard Treitel, *Artistenrecht. Ein Handbuch über den Varieté-Engagementsvertrag*. Berlin: Das Programm, 1905).

82 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 12 f., 14 f.

anderen stehenden Theatern: „Man sah also vor einem Vierteljahrhundert die Spezialitätentheater noch nicht als Theater, sondern als eine Art Appendix der Schankbetriebe an."[83] Die zuständigen Behörden müssten sich aus diesem Grund „noch heut auf Gesetze stützen, die – wie die Reichsgewerbeordnung – zu einer Zeit geschaffen wurden, als man vom modernen Variété kaum den Begriff kannte."[84] Somit würden noch im Jahr 1909

> weltstädtische Variétés von der Art eines Wintergartens in Berlin, Deutschen Theaters in München, Apollotheaters in Düsseldorf usw. usw., aus einem Paragraphen konzessioniert, der seine Entstehung dem Umstande verdankt, daß dem der Moral im höchsten Grade schädlichen Tingeltangelunwesen mit Erfolg entgegengetreten werden sollte! Es wurde im Gesetze keinerlei Unterschied zwischen Variété und Tingeltangel gemacht![85]

Bereits seit ihrer Gründung im Jahr 1901 versuchte die IAL, das Ansehen von Varieté- und Spezialitätenbühnen wie auch von Zirkussen zu verbessern, indem sie beide deutlich vom sogenannten Tingeltangel abgrenzte. Daher forderte die Interessenvertretung der Artist:innen in der Denkschrift auch die Einführung eines Zusatzabschnitts in Paragraf 32 (RGO) für Varietés und stehende Zirkusse. Diesen könne man „als § 32a dem Konzessionsparagraphen der Theater anreihen […], so daß man den jetzigen § 33a den Tingeltangeln, für die er geschaffen war, überläßt."[86]

Verstärkt für Definitionsschwierigkeiten hätten in den vergangenen Jahren die in Paragraf 33a (RGO) verankerten Formulierungen ‚Tingeltangel' wie auch ‚höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft' gesorgt. Mit Verweis auf mehrere Gerichtsurteile schrieb Berol-Konorah,[87] dass insbesondere das ‚höhere Kunstinteresse' „von Gerichten und Behörden so verschieden und so widersprechend definiert und interpretiert" worden sei, woraus die „größten Rechtsverwirrungen" wie auch behördliche Willkür hervorgegangen seien.[88]

Zusammenfassend wurden in der Denkschrift folgende Forderungen bezüglich der stehenden Theater für den Entwurf des Reichstheatergesetzes festgehalten:

83 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 4.
84 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 3.
85 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 5.
86 Ebd.
87 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 6.
88 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 5.

1. Trennung der Konzessionsbestimmungen für Variétés und Tingeltangel;
2. Trennung der Konzessionsbestimmungen für Variétés und Rauchtheater in denen Schauspielvorstellungen veranstaltet werden;
3. Definition des Begriffes ‚höheres Interesse der Kunst und Wissenschaft', falls dieser beibehalten wird;
4. Ausschaltung der Bedürfnisfrage bei Variété- und Zirkusunternehmen;
5. Einfügung einer Bestimmung, wonach die Qualifikation der Variété- und Zirkuskonzessionäre mit Bezug auf finanzielle Zuverlässigkeit geprüft wird.[89]

‚Echte' Varietés sowie stehende Zirkusse sollten demnach einen eigenen Paragrafen beziehungsweise einen eigenen Abschnitt innerhalb des Schauspiel-Paragrafen (§ 32 RGO) erhalten. Der zweite Punkt sollte die Arbeitsplätze der Artist:innen an den Varietés sichern und sie vor der Konkurrenz durch Schauspieler:innen schützen. Ein Bericht mit der Überschrift „Die Schauspiel-Ensembles im Variété" im *Programm* vom 19. April 1908 befasst sich näher mit der Thematik. Leo Herzberg aus dem IAL-Vorstand konstatierte darin, dass „[s]eit einigen Jahren […] in die Spielpläne der Spezialitätentheater Nummern […] Eingang gefunden [haben], deren eigenste Wirkungsstätte nicht die Spezialitätenbühne, sondern die Schauspielbühne zu sein hat."[90] Damit waren vor allem die Darbietungen von Possen oder Operetten an Varietébühnen gemeint, die in Berlin diejenigen Direktionen in ihr Programm aufnehmen konnten, die eine Doppelkonzession (§ 32 und § 33a RGO) besaßen. Ebenfalls im *Programm* war 1912 unter der Überschrift „Pseudo-Variétés" zu lesen, dass schon seit einigen Jahren eine Zunahme von Aufführungen durch Operetten- und Komödien-Ensembles an den Varieté-Spielstätten beobachtet werde.[91] Derartige Theatervorstellungen in den Varietés seien nach den Wünschen der IAL „nur insoweit zu gestatten […], als es sich um kurze Einakter mit beschränkter Personenanzahl handelt, und, wir fügen hinzu, nicht mehr wie einen Einakter pro Abend."[92]

Mit den Punkten vier und fünf verlangte die IAL, die Ausstellung von sogenannten Doppelkonzessionen fortan nicht mehr von der Bedürfnisfrage, sondern von der Prüfung der finanziellen Bonität der Aspirant:innen abhängig zu machen. Wie einem Bericht der Mitgliederversammlung der IAL vom 21. Februar 1908 zu entnehmen ist, hatte die Organisation bereits im Jahr 1907 eine Petition beim Reichstag eingereicht, in der sie für Varietétheater „die Schaffung eines § 32 a der G. O." forderte.[93] Der Zusatzpara-

89 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 10.
90 *Das Programm*, 19.04.1908, o. S.; vgl. auch *Das Programm*, 18.09.1910 u. 21.07.1912, o. S.
91 *Das Programm*, 21.07.1912, o. S.
92 Ebd.
93 *Das Programm*, 01.03.1908, o. S.

graf sollte unter anderem die Prüfung „der erforderlichen Zuverlässigkeit des Leiters oder Unternehmers, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Beziehung“ beinhalten.[94] Mit der Einführung dieses Zusatzparagrafen wären durch Paragraf 33a (RGO) fortan ausschließlich „Singspiel-Unternehmungen“[95] beziehungsweise Tingeltangel-Bühnen ohne ‚höheres Kunstinteresse‘ reglementiert worden.[96] Laut dem Bericht der Kommission für Petitionen des Reichstags enthielt die Petition der IAL folgende Begründung:

> Der heutige gesetzliche Zustand, § 33a der Gewerbeordnung, der für Variétés, Tingeltangel und Theater, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwaltet, Bestimmungen enthält, gebe zu sehr erheblichen Bedenken geschäftlicher und rechtlicher Natur Anlaß, und die Verkoppelung des Variétés mit dem Theater, bei dem ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwalte, einerseits und dem Tingeltangel andererseits führe für das Variété zu unleidlichen Konsequenzen. […] Im Laufe der letzten 25 Jahre hätten sich neue Kunstinstitute entwickelt, die weder zu den aus § 32 noch zu den aus § 33 a der Gewerbeordnung konzessionierten Betrieben gehörten […]. […] Eine große Anzahl von Theatern, die aus § 32 konzessioniert seien, hätten die Konzession aus § 33a hinzuerworben, um in ihren Räumen Getränke ausschänken und rauchen zu lassen […].[97]

In der *Denkschrift der Internationalen Artistenloge zum Reichstheatergesetz* wurde in Bezug auf wandernde Theaterunternehmen auf die Problematik hingewiesen, dass für sie kein spezifischer Paragraf bestehe, vielmehr würden „Hausierer, wandernde Händler, Zirkusse, Drehorgler, reisende Theaterunternehmer, Topfflicker, Karusselbesitzer usw.“ in Paragraf 55 (RGO) über einen Kamm geschoren.[98] Die aktuellen Zugangsregulierungen (auf Basis der Bedürfnisfrage) zum Wandergewerbeschein sowie dessen beschränkte Gültigkeit für reisende Zirkus- und Varietéunternehmen seien problematisch. Außerdem seien die entsprechenden Unternehmer:innen mit übertriebenen Gebühren

94 Ebd. Die Idee war auch seitens der Artist:innen nicht neu. Bereits im Juni 1902 rief die Internationale Artisten-Zeitung dazu auf, „an maassgebender Stelle unermüdlich zu petitioniren“, dass künftig auch die Qualifikationen von Aspirant:innen auf eine Konzession nach § 33a (RGO) geprüft werden müssten (vgl. Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 22. Juni 1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin).

95 Ebd.

96 Die Petition wurde am 19. Februar 1908 von der Kommission für Petitionen des Reichstags unter Hinzuziehung von Robert von Landmann besprochen und sollte nach Einverständnis des Parlaments dem Reichskanzler als Material überwiesen werden (vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 23.06.1909, in: RTP, S. 9564–9565, hier S. 9565).

97 Berichte der Kommission für Petitionen, 23.06.1909, in: RTP, S. 9564–9565, hier S. 9564 f.

98 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 10.

konfrontiert, da sie nicht nur jährlich für die Ausstellung des Wandergewerbescheins bezahlen müssten, sondern auch für die Eintragung ihres gesamten Personals in den Schein durch die Behörden.[99] Die IAL schlug daher für die Erarbeitung des Reichstheatergesetzes Folgendes vor:

1. Der Wandergewerbeschein für Variété- und Zirkusunternehmer soll von der Heimatsbehörde oder von der Behörde des Aufenthaltsortes ausgestellt werden und zur Ausübung des Gewerbes innerhalb des gesamten Deutschen Reiches berechtigen.
2. Die Bedürfnisfrage ist auszuschalten. An ihrer Stelle ist die Qualifikation des Nachsuchenden mit Bezug auf den beabsichtigten Betrieb in finanzieller Hinsicht genauer zu prüfen.
3. Die Geltungsdauer des Scheines sollte sich auf ein Jahr vom Ausstellungstage erstrecken.
4. Der Eintragung der Namen usw. der mitgeführten Personen bedarf es nicht, im Höchstfalle könnte die Eintragung der höchstzulässigen Anzahl der mitgeführten Personen gefordert werden.[100]

Die Gültigkeit des Wandergewerbescheins im gesamten Deutschen Reich hatte der Leipziger Artistenverband wie erwähnt bereits 1908 mit seiner Petition vom Reichstag gefordert.[101] Ähnliche Forderungen stellte 1921, wie an späterer Stelle noch ausgeführt wird, auch der 1920 gegründete Allgemeine Circus-Direktoren-Verband (ACDV).

Die Denkschrift der IAL aus dem Jahr 1909 ging auch auf das insbesondere für Spielstätten ohne ‚höheres Kunstinteresse' bestehende Spielverbot an Sonn- und Feiertagen ein, das an späterer Stelle noch ausführlicher behandelt wird. Die IAL kritisierte die bundesweit divergierenden Bestimmungen und forderte stattdessen eine einheitliche Regelung beziehungsweise eine Beschränkung des Spielverbots auf den Karfreitag.[102] Nicht zuletzt sollten – analog zu GDBA und DBV – auch Vertreter:innen aus dem Zirkus- und Varietébereich als Sachverständige bei Konzessionierungen herangezogen werden.[103]

Auch vonseiten des IVTDV war für den öffentlich-rechtlichen Teil des Reichstheatergesetzes eine Trennung von Varieté- und Tingeltangel-Konzessionen sowie die Abschaffung der „lächerlichen Unterscheidung" von den sogenannten theatralischen Vorstellungen ohne und mit ‚höherem Kunstinteresse' gewünscht.[104] Das *Programm* ließ außerdem verlauten, der

99 Vgl. ebd.
100 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 12.
101 Vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 30.04.1908, in: RTP, S. 5445.
102 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 16.
103 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 17.
104 *Das Organ*, 20.05.1909, S. 2.

Direktoren-Verband wolle, „dass in Städten, wo stabile Zirkusgebäude sich befinden, Wanderzirkusse nicht in Zelten spielen dürfen, sondern nur in stabilen Gebäuden".[105] Zugeschrieben wurde dieser Wunsch Sigmung Kohn, Direktor des Krystallpalastes in Leipzig. Über die Teilnahme Paul Buschs an der Reichstheater-Konferenz im Dezember 1911 merkte das Organ der IAL an:

> Dir. Busch persönlich wohnte nur der ersten Sitzung bei; er überließ es dann seinem Anwalt [Paul Alexander-Katz, Anm. M. H.], weiter für die Vertretung der Zirkusinteressen zu sorgen. Es fiel übrigens fast allen Anwesenden auf, dass Prof. Katz eigentlich nicht die Zirkusinteressen im allgemeinen, sondern mehr die der zwei oder drei Zirkusunternehmer vertrat, die in festen, permanenten Gebäuden ihre Vorstellungen geben, und dass er dabei mehr als einmal gegen die Interessen der in Anzahl doch erheblich bedeutenderen großen Wanderunternehmen Stellung nahm.[106]

Mit Paul Alexander-Katz beziehungsweise seinem Fokus auf die Partikularinteressen schien die IAL, wie aus diesem Zitat hervorgeht, eher unzufrieden. Umso stärker wirkte hingegen ihre Euphorie über die Aussicht, sich an der Ausarbeitung des neuen Gesetzes beteiligen zu können. „Eine neue Aera" wurde erwartet, in der „das Variété nun auch von Gesetzes wegen den ihm gebührenden Rang" erhalten und von dem „Odium" befreit werden sollte, „welches wegen seiner Konzessionierung aus § 33 a der R.G.O. bis zum heutigen Tage noch auf ihm ruht".[107] Die Organisation hegte außerdem die Hoffnung, dass „der Gummibegriff der Darbietungen ‚von höherem Interesse der Kunst und Wissenschaft'" gänzlich „aus dem Gesetz verschwindet" oder zumindest „in einer Weise präzisiert wird, daß auch die untergeordneten Polizeibehörden sich über seine Anwendbarkeit klar werden können."[108] Im Dezember 1911 wurde die IAL wie bereits erwähnt ebenso wie der IVTDV tatsächlich zur Reichstheater-Konferenz eingeladen.[109]

Doch bereits kurz nach der Konferenz begann sich die Stimmung der Artistik-Verbände langsam zu trüben. Ungleich sei die Vertretung gewesen, die Abgesandten der GDBA und des DBV deutlich in der Überzahl.[110] Im April 1912 war dann im *Programm* zu lesen, die IAL wage „nicht zu hoffen, daß der Regierungsentwurf zum Reichstheatergesetz die Abschaffung der

105 *Das Programm*, 07.11.1909, o. S.
106 *Das Programm*, 24.12.1911, o. S.
107 *Das Programm*, 26.11.1911, o. S.
108 Ebd.
109 Vgl. *Das Programm*, 24.12.1911, o. S.
110 Vgl. ebd.

Bedürfnisfrage vorsehen wird."[111] Für die Regulierung der Tingeltangel sei die Prüfung der Bedürfnisfrage gerechtfertigt, „aber für Variétés, Zirkusse und dergleichen moralisch nicht zu beanstandende Unternehmen muß die Bedürfnisfrage abgeschafft werden. Natürlich, die Regierung wird das nicht wollen."[112] Daher setze die IAL fortan auf den Reichstag.[113] Und an die Regierung gewandt fragte die Interessenvertretung rhetorisch, ob denn „die Anwendung der Bedürfnisfrage gegenüber den aus § 33a zu konzessionierenden Unternehmen etwa die ‚höhere Kunst' fördern, also den Theatern die Variétékonkurrenz vom Leibe halten [soll]? [...] war das die eigentliche Absicht der Regierung [...]?"[114] Bezüglich der rechtlichen Möglichkeiten für einen Einspruch im Falle der Ablehnung von Wandergewerbescheinen fragte die IAL weiterhin, ob „reisende Zirkusunternehmer, Schausteller u. dgl. denn Staatsbürger zweiter Klasse [sind], denen man das verfassungsgemäße Recht jedes anderen Bürgers, sein Recht bei Gericht zu suchen, nicht zugestehen braucht?"[115]

***

Der im Dezember 1912 veröffentlichte Entwurf des Reichstheatergesetzes sah für Paragraf 32 (der neuerdings nicht mehr *Schauspiel*-, sondern *Bühnen*unternehmer:innen adressierte) tatsächlich Zusatzabsätze vor, jedoch keine, die den Varieté- oder Zirkusunternehmen galten. Deren Zugang zu Konzessionen blieb in der Regierungsvorlage wie erwähnt nach Paragraf 33a geregelt, wobei neben der Bedürfnisfrage, die wie von der IAL erwartet von der Regierung nicht abgeschafft wurde, zusätzlich die Bonität der Aspirant:innen geprüft werden sollte.[116] Die IAL äußerte sich dazu in ihrem Organ wie folgt:

> Also: unser Wunsch läßt sich nach Meinung der Regierung erfüllen, indem man für die Variétés alle die ‚brankmarkenden' Vorschriften bestehen läßt, die ursprünglich für sittengefährende Betriebe geschaffen wurden; daran wird nichts geändert [...]. Bloß, es werden nun für die Tingeltangel noch schärfere Kautelen vorgesehen! Das ist eine recht eigenartige Methode, unsere Wünsche zu ‚erfüllen'.[117]

111 *Das Programm*, 07.04.1912, o. S.
112 Ebd.
113 Vgl. ebd.
114 Ebd.
115 Ebd.
116 Vgl. Erster amtlicher Entwurf zum Reichstheatergesetz, abgedruckt in: *Das Programm*, 12.12.1912, o. S. und in: *Der neue Weg*, 21.12.1912, o. S.
117 *Das Programm*, 22.03.1914, o. S.

Über die Beibehaltung der Prüfung der Bedürfnisfrage war die IAL regelrecht empört, denn damit würden „bedenkenfreie Gewerbe der schrankenlosen Willkür der Behörden preisgegeben", was „ungerechtfertigt und verfehlt" sei.[118] Die Besprechung des „neuen Konzessionsparagraphen" endete denn auch mit einem enttäuschten „So hatten wir es uns nicht gedacht."[119] Der im Dezember veröffentlichte Entwurf des Reichtheatergesetzes sah für die reisende Theater betreffenden Paragrafen nur minimale Änderungen vor, die sich aus der Überarbeitung der Paragrafen 32 und 33 (RGO) ergaben.[120] Offenbar bestand für die Regierung hier keinerlei Handlungsbedarf.

Im April 1914 war dann im *Programm* über den Entwurf des Reichstheatergesetz zu lesen:

> Die Novelle hat scharfe Kritiken von allen Seiten und zwar nicht nur aus den Kreisen der Interessenten herausgefordert. Allgemein, vor allem auch in der Presse, wurde betont, daß dieser Entwurf lediglich eine Ausdehnung der Polizeibefugnisse bezwecke. Freunde scheint die Novelle fast nirgends, vor allem nicht bei den Majoritätsparteien des Reichstags, gefunden zu haben. […] Nach alledem scheint es ausgeschlossen, daß die Novelle in der vorliegenden Form – wenn überhaupt – ein Gesetz wird […].[121]

Der Internationale Verband reisender Schausteller und Berufsgenossen sah „den ganzen deutschen Schaustellerstand" durch die von der Regierung geplante Novellierung der Paragrafen 33a und 33b der Reichsgewerbeordnung „mit dem Ruin bedroht."[122] Daher organsierte er laut einem Zeitungsausschnitt aus der *Berliner Morgenpost* vom 3. April 1914 eine Protestversammlung.[123] Diese Maßnahme wurde jedoch wie gesehen schon bald hinfällig – der Entwurf blieb kriegsbedingt ein Entwurf.[124]

Richard Treitel, IAL-Syndikus und Theaterrechtexperte, hatte die Erfolgschancen der Artistiklobby bereits 1909 deutlich nüchterner betrachtet: Es läge in der Natur von Denkschriften, „daß man sich nicht auf das beschränkt, was erreichbar ist. Man wird ruhig sagen können, daß das in der Denkschrift Enthaltene nicht Gesetz werden wird. Das Gesetz soll ja nicht die Wünsche der

118 Ebd.

119 Ebd.

120 Vgl. Erster amtlicher Entwurf zum Reichstheatergesetz, abgedruckt in: *Das Programm*, 12.12.1912, o. S. und in: *Der neue Weg*, 21.12.1912, o. S.

121 *Das Programm*, 12.04.1914, o. S.

122 Zeitungsausschnitt *Berliner Morgenpost*, 3. April 1914, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. auch Dewenter / Jakob, *Theatergeschichte*, S. 13; Linhardt, *Reichstheatergesetz*, S. 253.

einen Partei erfüllen. Es soll ein Ausgleich sein."[125] Tatsächlich glaube niemand daran, „daß wir in absehbarer Zeit ein Reichstheatergesetz bekommen werden",[126] schrieb Treitel damals in einem Aufsatz über das Gesetzesprojekt in der *Schaubühne*.

3.1.3 *Aufwertung der „ehrenhaften" Artist:innen, Abwertung der „unwürdigen Elemente"*

Wie im Zusammenhang mit den Bemühungen der Artistik-Verbände bezüglich des Reichstheatergesetzes deutlich wurde, versuchten diese sich klar vom sogenannten ‚Tingeltangel-Unwesen' abzugrenzen und diese Differenzierung ebenfalls in den Theatergesetzen zu verankern.[127] Bereits bei einer Zusammenkunft deutscher Varietédirektor:innen im Jahr 1895 hatte der Punkt „Was ist zu tun, um den Ausdruck ‚Tingel-Tangel' von dem Spezialitäten-Theater abzulösen, da die Regierung laut Gewerbeordnung einen Unterschied nicht kennt" auf der Agenda gestanden.[128] Die IAL wollte das Ansehen der Artist:innen wie einleitend erwähnt durch eine „Bekämpfung unwürdiger Elemente" und „unwürdiger Zustände" verbessern und nahm entsprechend keine Künstler:innen auf, die an Tingeltangel-Bühnen arbeiteten.[129] Laut Paragraf 1 der Statuten sollte die IAL „der Sammelpunkt für alle ehrenhaften Artisten sein", welche „ernstlich für die Wahrung der moralischen und materiellen Interessen ihres Standes" eintraten.[130] Denn die IAL hatte es „sich insbesondere zur Aufgabe gemacht, die geschäftlichen und sonstigen Missbräuche zu bekämpfen, unter welchen die Artisten bisher zu leiden hatten."[131]

In Paragraf 2 wurde erklärt, dass „Mitglied [...] jeder Artist werden [kann], der selbstständig thätig ist, dem Artistenstande seit mindestens sechs Monaten angehört, auf Variétébühnen und in Circussen, nicht aber in Tingel-Tangeln auftritt".[132] Um dies sicherzustellen, verlangte der Vorstand der IAL bis 1909

---

125 Richard Treitel, „Reichstheatergesetz oder Ergänzung der Reichsgewerbeordnung [1909]", in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. Theaterrechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 27–30, hier S. 28.

126 Ebd.

127 Vgl. auch Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 406.

128 *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.

129 *Das Programm*, 04.01.1931, o. S.

130 Satzung (Statuten) der Internationalen Artisten Loge, Berlin 1901, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin. Die Statuen wurden 1901 dreisprachig (Deutsch, Französisch, Englisch) gedruckt.

131 Satzung (Statuten) der Internationalen Artisten Loge, Berlin 1901, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

132 Ebd.

einen Gagennachweis von 500 beziehungsweise später 300 Mark pro Monat.[133] Der Paragraf präzisierte außerdem, dass weibliche Artist:innen „ebenfalls Mitglieder der Loge werden“ können, „jedoch nur unter der Voraussetzung, dass sich ihre Thätigkeit ausschließlich auf artistischem Boden bewegt“.[134] Stimm- und Wahlberechtigung erhielten sie indes nicht, auch durften sie nicht an den Mitgliederversammlungen teilnehmen.[135] Mit der Formulierung, das Tätigkeitsfeld der weiblichen IAL-Mitglieder müsse sich auf den „artistischen Boden“ beschränken, wurde vermutlich versucht, Artist:innen von der Prostitution abzuhalten beziehungsweise derartige Vorurteile zu entkräften.

Doch nicht nur um eine klare Abgrenzung gegenüber dem ‚Tingeltangel-Unwesen‘ waren die Artistik-Verbände bemüht, sondern auch um eine Aufwertung ihres Schaffens im öffentlichen Diskurs. „Aus den Gauklerbuden von anno einst und den Singspielhallen der 60er und 70er Jahre“ seien, so die *Internationale Artisten-Zeitung* im September 1901, „Weltvariétés entstanden mit ihrer majestätischen Pracht und der Schönheit ihrer Darbietungen.“[136] Die Fertigkeiten der Gaukler und Vaganten hätten sich „[m]it erstaunlicher Schnelligkeit, in verblüffender Art […] zu idealer Kunsttätigkeit entwickelt und objektiv Denkende werden auf einzelne Darbietungen der heutigen Spezialitätenbühne das Wort ‚Kunst‘ in seiner vollen Bedeutung anwenden.“[137] Laut einem Artikel im *Programm* aus dem Jahr 1921 mit der Überschrift „Artistenkultur“ sollten die Artist:innen „[e]rstens als Künstler, dann als ein der Bildung und einer korrekten Lebensführung zustrebender Mensch“ fortan „in geordnetere, hoffentlich auch gesichertere Verhältnisse [emporsteigen].“[138] Um das Ansehen der Artist:innen in der Öffentlichkeit aufzuwerten, wurde also auch versucht, ihr Schaffen als ernstzunehmende Kunst zu legitimieren.

Aufgewertet werden sollten ‚niedere‘ Schaustellungen zudem „durch Einschiebung interessanter wissenschaftlicher Demonstrationen und Experimente“ oder „durch Zuhilfenahme der dramatischen Kunst“.[139] Auf diese Weise könne gleichsam „die Allgemeinbildung der Zuschauer auf ein höheres Niveau“ gebracht beziehungsweise ihre „ästhetische Bildung“ verbessert

---

133 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 27. Vertraut man den Angaben in einer 1909 vom Reichstagsabgeordneten Maximilian Pfeiffer publizierten Schrift, so hatte die Mehrzahl der Schauspieler:innen in Deutschland zu dieser Zeit ein Jahreseinkommen von 1000 bis 1500 Mark (vgl. Pfeiffer, *Theater-Elend*, S. 12).

134 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 3 f.

135 Vgl. ebd.

136 Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 22. September 1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

137 Ebd.

138 *Das Programm*, 05.06.1921, o. S.

139 Ebd.

werden.[140] In einem Beitrag im *Organ* aus dem Jahr 1909 mit dem Titel „Das Variété als Erzieher" ist in diesem Zusammenhang zu lesen: „Wenn es vor dreißig oder auch nur zwanzig Jahren einem Menschen eingefallen wäre, von den erzieherischen Qualitäten des Variétés und Artistentums zu sprechen, man hätte den guten Mann verlacht, …und nicht einmal mit Unrecht!"[141] Damals sei das Varieté eine „Stätte seichter und abenteuerlicher Unterhaltungssucht" gewesen – nun sei es jedoch dabei, „eine Kulturaufgabe zu erfüllen."[142]

An zahlreichen Stellen im *Artist* wie auch im *Programm* wurde die Tätigkeit der Artist:innen nicht nur als durch das harte tägliche Training äußerst anstrengend beschrieben, sondern auch als ein „beständiges Grübeln um neuartige Produktionen".[143] Man bemühte sich also, die geistige Beanspruchung beim artistischen Schaffen hervorzuheben. In einem *Programm*-Artikel von 1921 wird dies besonders deutlich:

> Mit nachstehenden Ausführungen […] möchte ich den Beweis führen, daß Akrobaten doch wohl nicht so geistesarm sind, wie man in sehr nahestehenden Kreisen oft behauptet. Gewiß ist die Akrobatik eine schwere physische Arbeit, die tägliche, stundenlange Uebung und Training unbedingt erheischt […]. Aber nie wird ein Akrobat etwas Außerordentliches und Bedeutendes erreichen, wenn er kopf- und sinnlos, nur mit roher Gewalt drauflos probiert. […] Daß dazu doch wohl Geist und etwas mehr als physisches Können gehört, wird wohl schon ein Laie begreifen.[144]

Diese geistreichen, schöpferischen Artist:innen wurden gegenüber sogenannten Kopist:innen, denen man unterstellte, bloß die Tricks ihrer Kolleg:innen nachzuahmen, zu Vorbildern stilisiert.[145] In der jungen Artistik-Fachpresse entstand so ein Legitimationsdiskurs, innerhalb dessen ein Artistik-Idealbild konstruiert wurde: Beim täglichen Proben und Trainieren sollten sie an ihrer Kunstfertigkeit arbeiten und durch den Einsatz ihres Geistes neue Nummern und Tricks erfinden, auch wenn dafür schlaflose Nächte eingelegt werden mussten.[146] Derartige Artist:innen wurden zum Gegenbild von Künstler:innen, die vermeintlich „nichts weiter zu tun haben, als im strahlenden Lampenlicht

---

140 Ebd.; vgl. auch Koslowski, *Stadttheater*, S. 15, 76.

141 *Das Organ*, 15.05.1909, S. 1.

142 Ebd.

143 *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.

144 *Das Programm*, 05.06.1921, o. S.

145 Vgl. *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.

146 Auch der Begriff ‚Probe' taucht im Aufwertungsdiskurs der Artist:innen häufig auf. Zur Legitimation des Theaters als Kunstform wurde die Probe laut Annemarie Matzke als „besondere Form der Arbeit am Theater eingeführt beziehungsweise aufgewertet" (Matzke, *Arbeit*, S. 86).

ihre bejubelten Tricks vorzuführen."[147] Dieser Aufwertungsdiskurs besaß somit auch eine disziplinierende Funktion.

***

In den Akten der Berliner Theaterpolizei findet sich eine längere Korrespondenz zwischen der Behörde und den Artistik-Verbänden zu einer angemessenen Definition des sogenannten Tingeltangels. Einem darin enthaltenen Zeitungsausschnitt aus der *Internationalen Artisten-Zeitung* vom 22. Juni 1901 ist zu entnehmen: „Wegen Unklarheit in dem Begriff ‚Tingel-Tangel' soll der Vorstand [der IAG, Anm. M. H.] Bescheid darüber geben, wo die Grenze zwischen diesem und Variété zu ziehen sei, da die Ansichten hierüber zu verschieden und die Bezeichnung ‚Tingel-Tangel' zu dehnbar ist."[148] Und über eine mündliche Besprechung der Behörde mit Leo Herzberg, Vorstandsmitglied der neugegründeten Artistenloge, ist in den Akten eine Notiz vom 5. Dezember 1901 zu finden, laut welcher Herzberg erklärt habe,

> daß seiner Ansicht nach folgende Definition des „Tingeltangel" die richtige sei: Öffentliches Vergnügungslokal, in welchem das sog. Unterhaltungsprogramm hauptsächlich durch Damenkräfte bestritten wird u. in welchem die Bedienung des Publikums durch Kellnerinnen erfolgt.[149]

Herzberg wollte der Notiz zufolge die Thematik in der darauffolgenden Mitgliederversammlung der IAL besprechen und wurde gebeten, der Behörde das Ergebnis zukommen zu lassen.[150] So geschah es denn auch: Am 17. Dezember 1901 wurde von der IAL folgende ausführliche Begriffsbestimmung beschlossen und an das Polizeipräsidium geschickt:

> ‚Ein Tingel-Tangel ist gewöhnlich ein Local, in welchem Vorträge hauptsächlich lasciver Natur (durch Wort oder Geste), meist von weiblichen Personen, ausgeführt werden, in welchem das Entrée meist frei oder minimal ist, so dass der Gagenetat zum allergrössten Theil aus dem Verdienst an der Consommation bestritten wird, dessen Publicum fast ausschließlich männlichen Geschlechts ist, dessen Bühne meist nur aus einem Podium besteht, dessen Musikbegleitung fast stets nur durch einen Pianisten ausgeführt wird, dessen Besucher durch sogenanntes Animiren oder durch Getränkezwang zur Consommation fast

147 *Der Artist*, 22.03.1908, o. S.

148 Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 22. Juni 1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

149 Aktennotiz, 5. Dezember 1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

150 Vgl. ebd.

> gezwungen werden, und in denen die Bedienung gewöhnlich durch Kellnerinnen geschieht; ausserdem ist es in vielen Tingel-Tangeln, hingegen niemals im Variété, Praxis, dass die gerade nicht beschäftigten Darstellerinnen trotzdem zwangsweise auf der Bühne Platz nehmen oder mit den Gästen im Auditorium sitzen müssen.'[151]

Im Juli 1903 hielt die Berliner Polizeibehörde ihrerseits folgende Merkmale von Tingeltangeln fest, von deren Veröffentlichung „in den Amtlichen Nachrichten" jedoch „mit Absicht abgesehen" wurde:[152]

> 1. Auftreten weiblicher Personen in Kostümen auf einem Podium oder einer Bühne.
> 2. Vorträge, welche durch Worte, Vortragsart oder Gebärden schlüpfrig oder zweideutig wirken.
> 3. Zur Schau-Sitzen der auftretenden weiblichen Personen auf dem Podium bzw. der Bühne oder Aufenthalt dieser Personen im Zuschauerraum und Verkehr derselben mit Gästen.
> 4. Freier Eintritt oder nur geringes Eintrittsgeld.
> 5. Bedienung der Gäste durch Kellnerinnen und Animieren der Gäste durch diese, eventuell auch durch Sängerinnen. […][153]

Diese polizeiinterne Definition, die sich recht offensichtlich an der IAL-Resolution vom 17. Dezember 1901 orientierte, steht im Zusammenhang mit einer Anweisung des Berliner Polizeipräsidenten vom 15. April 1903. Darin beauftragte letzterer eine Spezialeinheit der Polizei mit der Überwachung von „Varietes, Tingeltangeln und Tanzlokalen zweifelhaften Charakters".[154] Laut der Anordnung, die im folgenden Unterkapitel ausführlicher besprochen wird, sollten die Überwachungsbeamten insbesondere darauf achten, „ob Lieder, deklamatorische Vorträge und dergl. anstössigen Inhalts vorgetragen werden"

151 Zeitungsausschnitt *Mitteilungen der Internationalen Artisten-Loge*, 22.12.1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin. Eine andere Definition, die Alex Hönig, Vorsitzender der Berliner IAG, dem Polizeipräsidium zukommen ließ, war prägnanter: „Untrügliche Merkmale" des „Tingeltangels" seien „1) der gänzliche Mangel an Kunst bei den sich Produzierenden und 2) der gleiche Mangel an künstlerischem Interesse bei deren Publikum." (Schreiben Alex Hönig an das Polizeipräsidium, 10.05.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin. Vgl. auch Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 29.06.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.)

152 Polizeipräsident, Abteilung I, Begriffsbestimmung für Tingeltangel, 25.07.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

153 Ebd.

154 Der Minister des Innern, 14.02.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

und „ob die Auftretenden durch Kostüme, Gebärden und dergl. anstössig wirken", aber auch „ob Kellnerinnen oder Sängerinnen mit den Gästen zusammen sitzen und zechen oder die Gäste zum Trinken animieren".[155]

Die IAL hatte der Polizeibehörde also eine Definition geliefert, die nicht nur zur Überwachung der Tingeltangel-Spielstätten, sondern auch der Varietés diente. Dabei hatten die Artist:innen das genaue Gegenteil bezweckt. Sie hatten versucht, „die Behörden auf den Standpunkt zu bringen, dass ein Unterschied anerkannt wird".[156] Denn die Artist:innen hatten, wie in besagter Mitgliederversammlung vom 17. Dezember 1901 festgehalten wurde, „schon seit langer Zeit darunter zu leiden, dass in den Augen der Behörden jedes noch so gute Varieté als Tingeltangel gilt."[157] Aus diesem Grund laufe „der anständige Artist Gefahr, in Misskredit zu gerathen, wie es ja theilweise auch schon geschehen ist."[158] Der IAL wäre es daher überaus recht gewesen, „dass die ordinären Locale vom Erdboden verschwinden, denn die Personen, die in denselben ihre Vorträge halten, nennen sich insgesammt Artisten, ohne es wirklich zu sein."[159]

Die Redaktion des *Artist* hatte bereits im Mai 1897 ihre Freude über die „werthvolle Unterstützung" im „schweren Kampfe gegen die Unzucht auf dem Variété [...] durch den Verein zur Hebung der öffentlichen Sittlichkeit in Hamburg" geäußert.[160] Wohlbemerkt würde der Verein zwischen „wirklichen Artisten" und der „Schmarotzerwelt, die sich seit drei, vier Jahren bei uns eingenistet" habe, klar zu unterscheiden wissen.[161] Die Sittlichkeitsvereinigung habe „soeben eine Brochüre erscheinen lassen, in welcher gegen das Bühnen-Cocottenthum, diese Pestbeule, an welcher momentan das Artistenthum krankt, mit der denkbar grössten Schärfe vorgegangen wird."[162] Der Hamburger Verein zur Hebung der öffentlichen Sittlichkeit engagierte sich also, ebenso wie die evangelische Berliner Kreissynode, im Namen von Sitte und Moral gegen das „Bühnen-Cocottenthum", das sich nach Auffassung der Sittlichkeitsbewegung um 1900 gleich einer Epidemie in den Städten verbreitete und die gesellschaftliche Ordnung gefährdete.

---

155 Der Polizeipräsident, 15.04.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

156 Zeitungsausschnitt *Mitteilungen der Internationalen Artisten-Loge*, 22.12.1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 *Der Artist*, 09.05.1897, o. S.

161 Ebd.

162 Ebd.

3.2 Berliner Kreissynode und Sittlichkeitsbewegung gegen Tingeltangel und Varieté

Um die Jahrhundertwende erreichte die seit den 1880er Jahren erstarkende und maßgeblich von Organen der evangelischen Kirche, christlichen Vereinen und einzelnen Geistlichen geprägte Sittlichkeitsbewegung ihren Höhepunkt. Unterstützt wurde die Bewegung von diversen antiurbanen, antimodernen, völkischen sowie kulturkritischen Aktivist:innen, die sich im Kampf gegen ‚die Unsittlichkeit' vereint sahen. ‚Sittlichkeit' hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem komplexen und zentralen Begriff der bürgerlichen Sexualmoral entwickelt.[163] Die Sittlichkeitsbewegung formierte sich im Kontext der Urbanisierung und den damit einhergehenden Veränderungen. Die Lebensrealitäten in modernen Städten standen in einem großen Spannungsverhältnis zu traditionellen wie auch bürgerlichen Werten, Moralvorstellungen und Lebensweisen.[164] Eine in der Reichshauptstadt zentrale Akteurin war die evangelische Berliner Kreissynode, eine Art Lokalparlament der evangelischen Kirche.[165] „Die Unsittlichkeit hatte", wie die Historikerin Isabell Lisberg-Haag in ihrer Studie schreibt,

> unzählige schädliche Erscheinungsformen, die den Bestand der Gesellschaft gefährden konnten: Sittliche Gefahren des Seemann- und Studentenlebens […], die Homosexuellenfrage, die Rolle und Aufgabe der Frau, Großstadt und Unsittlichkeit, Schmutz- und Schundliteratur, Theater und öffentliche Belustigungen, Kellnerinnenfrage, ledige Mütter und uneheliche Kinder, Geburtenrückgang.[166]

Die Sittlichkeitsbewegung richtete sich demnach auch gegen sogenannte Vergnügungsetablissements.[167] Diese Spielstätten wurden von den Hüter:innen der ‚Sittlichkeit' mit Laster und Prostitution assoziiert, als bedrohlich für die gesamte Gesellschaft wahrgenommen und entsprechend pathologisiert.[168] Ausdruck fanden die Anliegen der Bewegung unter anderem in zahlreichen um 1900 publizierten Anstands- und Benimmbüchern.[169]

---

163 Vgl. Lees, *Cities*, S. 3 f., 23 f., 47; Lisberg-Haag, *Unzucht*, S. 11, 89–91. Der Historiker Andrew Lees merkt auch an, dass die antiurbane Bewegung mit der Verbreitung erster stadtkritischer Schriften ab 1889 deutlich wuchs (vgl. Lees, *Cities*, S. 28).

164 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 24; Lisberg-Haag, *Unzucht*, S. 10.

165 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 381, 1174.

166 Lisberg-Haag, *Unzucht*, S. 95.

167 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 24 f., 42.

168 Lazardzig, *Inszenierung*, S. 272.

169 Vgl. Förster, *Frau im Dunkeln*, S. 33. Zu nennen wäre beispielsweise die Publikation von Emma Kallmann, *Der gute Ton. Handbuch der feinen Lebensart und guten Sitten*. Berlin: Hugo Steinitz, 1891.

In den Reichstagsprotokollen finden sich im Zeitraum der 1890er Jahre diverse Petitionen von unterschiedlichen Sittlichkeitsvereinen, die versuchten, die Gesetzgebung zur Einschränkung von ‚Unsittlichkeit' zu bewegen.[170] Es war auch die Zeit der sogenannten Lex Heinze, benannt nach dem in einen Mordfall und Zuhälterei verwickelten Berliner Ehepaar Gotthilf und Anna Heinze. Dieses Sittlichkeitsgesetz beziehungsweise die damit verbundene Verschärfung mehrerer Paragrafen des Reichsstrafgesetzbuches richtete sich gegen Prostitution, Zuhälterei sowie die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten und wurde ab 1892 im Reichstag diskutiert und vornehmlich von der katholischen Zentrumspartei vorangetrieben. Verabschiedet wurde die Gesetzesnovelle jedoch erst am 25. Juni 1900.[171]

Der Gesetzesentwurf beabsichtigte auch, „der Sittlichkeit einen erhöhten Schutz dadurch angedeihen zu lassen, dass er den Kreis der Gefahren, welche durch unzüchtige Abbildungen und dgl. heraufbeschworen wurden, durch eine Erweiterung des § 184 [des Reichsstrafgesetzbuches, Anm. M. H.] einzuengen bestrebt war".[172] Damit sollte „prophylaktisch das Übel gleichsam an der Wurzel" gepackt werden.[173] Der vor allem von der Zentrumspartei und den evangelischen Abgeordneten befürwortete Paragraf 184 wurde auch als ‚Theaterparagraf' bekannt, denn er bezog sich nicht nur auf Schriften und Abbildungen, die als ‚unsittlich' eingestuft wurden, sondern auch auf entsprechende szenische Darstellungen.[174]

Unter Theatervertreter:innen sorgte die geplante Verschärfung dieses Paragrafen für Aufsehen und Protest, da befürchtet wurde, die Zensur könnte dadurch noch strenger werden.[175] So war etwa 1898 im Organ der GDBA als Kommentar zu den Gesetzesverhandlungen zu lesen, dass „[d]er Kampf gegen ‚Unsittlichkeit in Theater und Literatur' […] gegenwärtig von unseren Muckern mit großem Eifer geführt [wird]".[176] Auch die im Jahr 1900 im Zusammenhang

---

170 Für das Jahr 1891 findet sich etwa eine Petition des Vorstands der allgemeinen Konferenz der deutschen Sittlichkeitsvereine, die eine Abänderung der Paragrafen 180 und 184 des Reichsstrafgesetzbuches zum Ziel hatte (vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 13.03.1891, in: RTP, S. 2290). Und für das Jahr 1895 ist beispielsweise die Eingabe einer Petition des Vereins zur Hebung der öffentlichen Sittlichkeit aus Heidelberg gegen Unsittliches in diversen Druckerzeugnissen überliefert (vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 27.03.1895, in: RTP, S. 1246–1247, hier S. 1246 f.).

171 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 37, FN 44; Otto Müller, *Die Lex Heinze*. Freiburg: C. Lehmann, 1900, S. 5–18; Lees, *Cities*, S. 130; Lisberg-Haag, *Unzucht*, S. 96 f.

172 Müller, *Lex Heinze*, S. 6.

173 Müller, *Lex Heinze*, S. 6 f.

174 Vgl. Müller, *Lex Heinze*, S. 15, 69.

175 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 37, FN 44; Lees, *Cities*, S. 130.

176 *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 28.01.1898, o. S.

mit den Debatten um die Einführung der ‚Lex Heinze' gegründeten Goethe-Bünde richteten ihren Protest gegen diesen ‚Theaterparagrafen'.

Die erhoffte Verschärfung von Paragraf 184 des Reichsstrafgesetzbuches schaffte es letztlich nicht durch das Parlament und die im Mai 1900 verabschiedete Novelle war weitaus weniger streng als der ursprüngliche Entwurf. Dennoch hielten dessen Ideen nach 1890 Einzug in die Praxis – in Form von polizeilichen Maßnahmen, strenger Zensur und entsprechenden Gerichtsentscheiden.[177]

Der Entwurf des ‚Theaterparagrafen' führte zwar einerseits zu Widerstand seitens der Literaturtheater-Vertreter:innen. Andererseits überschnitten sich die Argumentationsmuster der Sittlichkeitsbewegung und der Bühnenverbände jedoch auch teilweise. So unternahm, wie im zweiten Kapitel ausführlich besprochen, auch die Literaturtheater-Lobby im Namen von Sitte und Moral Vorstöße gegen die konkurrierenden ‚niederen' Theaterformen. Und der treibende Verband der Artist:innen, die IAL, wandte sich zur „Förderung des Ansehens der Artistenschaft, des Artistentums und der Artistik in der Oeffentlichkeit" ebenfalls gegen „unwürdige Elemente im Artistenstand und unwürdige Zustände im Artistenberufe wie zum Beispiel [...] des Tingeltangel-Unwesens".[178] Damit bewegte sich die IAL in einem komplexen Diskursfeld, denn zum ‚Tingeltangel' zählten aus Perspektive der Sittlichkeitsbewegung im Allgemeinen und der Berliner Kreissynode als prägender lokaler Akteurin auch die Varietétheater. Die Berliner Kreissynode ging mit ihren Vorstößen gegen ‚Tingeltangel' um 1900 zwar nicht explizit gegen Zirkusunternehmen oder Zirkusartist:innen vor, sehr wohl aber gegen ihre Praxis, die von der Sittlichkeitsbewegung als Teil einer für verderblich befundenen Vergnügungs- und Unterhaltungskultur betrachtet wurde. Vonseiten der Artistik-Verbände wiederum wurden diese Vorwürfe und Unterstellungen auf das Tingeltangel-Gewerbe verschoben, mit dem sie nichts zu tun haben wollten. Aber was genau war eigentlich ‚Tingeltangel'?

3.2.1 *„Wer denkt angesichts solcher Praktiken nicht an den Ausdruck ‚Tingelbordell'?"*

Gegen das „Unwesen der sogenannten Singspielhallen (Tingeltangel etc.)" hatte sich 1882 die Regierungsvorlage für den Zusatzparagrafen 33a der Reichsgewerbeordnung gerichtet.[179] Und wie im zweiten Kapitel gesehen waren sich

177 Vgl. Lees, *Cities*, S. 130; Stark, *Banned in Berlin*, S. 189–232.

178 *Das Programm*, 04.01.1931, o. S.

179 Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, in: RTP, S. 1–32, hier S. 9.

die Reichstagsabgeordneten aller politischen Lager darin einig, dass den Tingeltangeln der Garaus gemacht gehöre. Laut Aussagen des deutschkonservativen Abgeordneten Karl Gustav Ackermann waren Tingeltangel im Jahr 1879 Orte der „gröbsten Art von Unsittlichkeit und Sinnlichkeit" und „Tummelplätze der Frivolität".[180] Darüber, was in den Tingeltangeln genau vonstatten ging, wurde im Reichstag geschwiegen – es schien jedoch allen Anwesenden bekannt zu sein.

Der Begriff ‚Tingeltangel' erfuhr laut dem Kulturwissenschaftler und Varieté-Experten Wolfgang Jansen durch die im zweiten Kapitel ausführlich besprochene und um 1900 vielfach rezipierte Schrift *Das deutsche Theater und seine Zukunft* (1876) des Staatsbeamten Ludwig Hahn große Verbreitung.[181] Der Autor hielt darin fest, dass es sich die Berliner Polizei zur Aufgabe gemacht habe, das „entsittlichende Treiben" der lediglich „äußerlich in Theater umgewandelten Cafés chantants und sogenannten ‚Tingel-Tangels'" in die „Schranken" zu weisen.[182] Laut Jansen brachte „Hahn […] damit den entscheidenden Begriff in die Debatte ein, der sich alsbald verselbstständigte und in der Folgezeit u. a. von Journalisten der Wochen- und Monatsschriften […] aufgegriffen wurde."[183] Der genaue Ursprung des Wortes ist jedoch unklar.[184]

Auf jeden Fall wurde ‚Tingeltangel' als abwertende Zuschreibung für bestimmte Theaterformen, Spielstätten oder Aufführungen verwendet, die ihre Blütezeit parallel zum Aufstieg der Arbeiter:innenbewegung erreichten.[185] Bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden, etwa in Zeitungen, unterschiedliche Erklärungsversuche für die Bedeutung des Begriffs unternommen:[186] „Alle Berichte verbindet, dass ‚Tingeltangel' beschrieben werden als gastronomische Stätten mit vorwiegend musikalischen Programmen, dargeboten auf einer Bühne in einem ungezwungenen Rahmen, bei zumeist freiem Eintritt."[187] Somit wurde der Begriff vornehmlich für Singspielhallen (die deutsche Bezeichnung für die französischen *Cafés chantants* beziehungsweise die britischen *Music Halls*) und Varietés verwendet,[188] war aber „in der Regel mit unmoralischem Auftreten der Sängerinnen oder Artistinnen und

180 Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, in: RTP, S. 536–556, hier S. 537.
181 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 78; Hahn, *Theater*.
182 Hahn, *Theater*, S. 93.
183 Jansen, *U und E*, S. 78 f.
184 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 66.
185 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 79.
186 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 67 f.
187 Ebd., Jansen, *U und E*, S. 69.
188 Vgl. Veraguth, *Besser ein ordentliches Theater*, S. 173.

Prostitution verknüpft."[189] Die Berliner Theaterpolizei nutzte ab 1903 intern folgende Arbeitsdefinition:

> Ein Tingeltangel (Café chantant) […] ist eine Singspielhalle, in welchem die ganze Betriebsführung einschließlich der Art, wie die Aufführungen veranstaltet werden, darauf abzielt, durch sinnliche Anreizung und Ausbeutung des Leichtsinns, insbesondere vermittels ‚Animierens' dem Wirt eine möglichst hohe Einnahme aus dem Consum von Getränken zu verschaffen.[190]

Die Denkschrift der IAL aus dem Jahr 1909 zitierte ihrerseits ein Gerichtsurteil vom Oktober 1904, in dem ‚Tingeltangel' wie folgt definiert wurde:

> ‚Nach dem vulgären Sprachgebrauch stehen die Tingeltangel (und Café chantants) am nächsten den Veranstaltungen, die als Spezialitätentheater (Variétés) bezeichnet zu werden pflegen. […] Wenn das Unternehmen bezweckt oder geeignet ist, Besucher dadurch anzulocken oder festzuhalten, daß ihre niederen Triebe, insbesondere die Geschlechtslust erregt wird, dann ist dieses Unternehmen ein Tingeltangel. Der Begriff Tingeltangel ist also zu definieren: Gewerbsmäßige Darbietungen von fester Betriebsstätte, bestehend in Musikvorträgen, insbesondere Vokalmusik, Deklamationen, Tänzen, kleineren Schau- oder Singspielen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst nicht obwaltet und die geeignet sind, sei es durch ihren Inhalt, sei es durch die Art der Ausführung, die niederen Triebe, insbesondere die Geschlechtslust der Zuschauer zu erregen.'[191]

Diese negativen Konnotationen wurden auf diverse Spielstätten der vergnüglichen Theaterformen übertragen und so wurde ‚Tingeltangel' zu einem regelrechten Kampfbegriff.[192] Es ist daher kaum verwunderlich, dass das *Programm* mit Verweis auf einen Prozess in Nürnberg im Jahr 1910 notierte: „Wer denkt angesichts solcher Praktiken nicht an den Ausdruck ‚Tingelbordell' […]?"[193]

Im Zusammenhang mit dem ‚Tingeltangel' lässt sich wiederum das Konzept der Parasexualität fruchtbar machen, also die Idee einer geregelten Inszenierung von Sexualität in der Öffentlichkeit im Rahmen der rigiden, aber zugleich doppelbödigen bürgerlichen Sexualmoral des 19. Jahrhunderts.[194] Auf

189 Rühlemann, *Varietés und Singspielhallen*, S. 37.

190 Polizeipräsident, Abteilung I, Begriffsbestimmung für Tingeltangel, 25.07.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

191 Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 5.

192 Vgl. ebd.

193 *Das Programm*, 17.04.1910, o. S.

194 Vgl. Bailey, *Parasexuality*, S. 148. Wenig bekleidete Männer wurden demgegenüber nicht für problematisch befunden, zumindest solange sie nicht als Frauen auftraten (vgl. Leonhardt, *Im Bann*, S. 43; vgl. auch Mirjam Hildbrand / För Künkel, „Streiflichter

den als ‚Tingeltangel' bezeichneten Bühnen spielten weibliche beziehungsweise weiblich gelesene Künstler:innen mit den erotischen Erwartungen des Publikums – zumindest wurde ihnen dies unterstellt –, auch indem sie für die damalige Zeit außerordentlich viel Haut und Körper zeigten. Dies zog einerseits die Kritik des (Bildungs-)Bürgertums, der Sittlichkeitsbewegung und anderer konservativer Kräfte auf sich. Andererseits sorgte es um 1900 aber auch für offene und große Faszination bei den Angehörigen einer anti-bürgerlichen, künstlerischen Avantgarde.[195]

Worum es im Konkreten ging, macht ein Fall aus dem Jahr 1908 deutlich: Laut dem *Prager Tagblatt* verklagte die Varieté-Artistin Mme She (Martha Hein) den „bekannten Vorkämpfer der Sittlichkeitsbewegung" Reinhard Mumm, ein in Berlin wohnhafter Pastor (und ab 1912 Reichstagsabgeordneter), „weil er sie in einer Polemik gegen ihre Vorführung als ‚Dirne' bezeichnet hatte."[196] Laut dem *Programm* handelte es sich bei der Polemik um einen von Mumm verfassten Zeitungsartikel vom November 1907.[197] Über die Darbietungen von Mme She ist in diversen Berichten zu lesen, dass sich die Künstlerin mit ihrem mit bronzener Farbe bemaltem Körper in unterschiedlichen Tableaux vivants inszeniert und „berühmte Plastiken" nachgestellt habe,[198] die nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien die Aufmerksamkeit der Sittlichkeitshüter:innen auf sich gezogen hätten.[199] Mme She war keinesfalls die einzige Betroffene: Immer wieder wurden weibliche oder weiblich gelesene Künstler:innen von (mehrheitlich männlichen) Sittlichkeitsverfechter:innen für ihre Darbietungen angegriffen.[200] Nachdem Mumm von der Künstlerin verklagt worden war, wandte er sich an das Direktorium der IAG, um ein „Sachverständigengutachten" über die Darbietungen von Mme She einzuholen.[201] In dem von Alex Hönig verfassten Gutachten heißt es: „Weder die Darbietungen der Madame She noch die dieselben ankündigenden Plakate zielen auf Reizung der Sinnlichkeit ab; bei der Feinheit der Darstellung vermag solche ueberhaupt nicht

auf Künstler:innen der Berliner Zirkus- und Varietészene zwischen 1869 und 1913", in: Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler (Hg.), *Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Neofelis 2023 (bevorstehend)).

195 Vgl. Jansen, *U und E*, S. 71 f.; Förster, *Frau im Dunkeln*, S. 7.

196 *Prager Tagblatt*, 10.03.1908, S. 4.

197 Vgl. *Das Programm*, 26.04.1908, o. S.

198 *Montagsblatt*, 03.12.1906, S. 5.

199 Vgl. ebd.; *Die Zeit*, 15.09.1907, S. 8.

200 Vgl. *Das Programm*, 24.01.1909 u. 08.05.1910, o. S. In der Ausgabe vom 08.05.1910 wird auf den Skandal rund um den Auftritt von Olga Desmond im Berliner Wintergarten verwiesen.

201 Vgl. *Prager Tagblatt*, 10.03.1908, S. 4.

aufzukommen."[202] Die IAG stellte sich also hinter die international tourende Künstlerin und befand ihre Sittlichkeitsfragen provozierenden Darbietungen nicht für problematisch. Wäre ihr Körper auf der Bühne nicht bronziert und in einer Pose fixiert gewesen, sondern gänzlich nackt und in Bewegung, hätte es sich hingegen mit Sicherheit auch für die IAG um eine ‚unzüchtige' Darbietung gehandelt.[203] Vertreten durch einen Anwalt ließ der durch die Künstlerin angeklagte Sittlichkeitsverfechter schließlich im *Programm* seine öffentliche Entschuldigung abdrucken.[204]

Der angeklagte Pastor und Politiker Reinhard Mumm spielte eine bedeutende Rolle bei der Einführung beziehungsweise dem Ausbau des sogenannten Gesetzes gegen Schmutz und Schund, das zum Schutz der Jugend literarische Publikationen prüfen und indizieren sollte. Er war außerdem Leiter der Evangelischen Hauptstelle gegen Schund und Schmutz und gehörte verschiedenen weiteren evangelischen Bündnissen an.[205] In der Reichshauptstadt war die evangelische Kreissynode um 1900 eine führende Akteurin der Sittlichkeitsbewegung, die mehrfach, auch auf politischem Weg, gegen die Spielstätten und Praxis der Artist:innen vorging.[206]

3.2.2 *„Was kann die Kirche thun, um den üblen Einfluß der Varietétheater wirksamer zu bekämpfen?"*

Unter der Überschrift „Kirche und Varieté" erschien im *Programm* im Mai 1910 ein Beitrag, der sich über das oben umrissene Engagement religiöser Sittlichkeitsvertreter:innen ereiferte. In Preußen würden „die päpstlich Gesinnten mit den Anhängern der evangelischen Synode Hand in Hand die freie Kunst und Wissenschaft knebeln", und „statt dem religiösen Frieden zu dienen" würden sie „gegen den ‚unchristlichen Geist der Zeit'" – gemeint war die Kultur der modernen Städte – „als Hauptursache des sittlichen Niederganges hetzen".[207] In der Reichshauptstadt habe „die evangelische Synode und bündlerische Propaganda zur Abwehr der sittenverderbenden Kunst schon seit Jahren einen Kreuzzug inszeniert und ihre Hetzapostel namentlich gegen das Varieté-Babel angeeifert" und dabei auch „die pietistische Presse und orthodoxen Zeloten des Parlaments für ihre Zwecke" gewinnen können.[208]

---

202 Ebd. Das Gutachten bzw. Auszüge daraus wurden im *Prager Tagblatt* ebenfalls abgedruckt.
203 Vgl. Leonhardt, *Im Bann*, S. 44.
204 *Das Programm*, 26.04.1908, o. S.
205 Sarah Jäger, *Bundesdeutscher Protestantismus und Geschlechterdiskurse 1949–1971. Eine Revolution auf leisen Sohlen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2019, S. 163.
206 Vgl. auch Hoelger, *Reglementierung*, S. 24, 32.
207 *Das Programm*, 08.05.1910, o. S.
208 Ebd.

Während die Angehörigen der katholischen Kirche im Reichstag durch die Zentrumspartei vertreten und aufgrund des ‚Kulturkampfs' in Verbänden organisiert waren, hatte der Protestantismus keine parteipolitische Vertretung auf Reichsebene. Nichtsdestoweniger konnte, wie in dem gerade zitierten *Programm*-Artikel bereits angedeutet, beispielsweise die Berliner Kreissynode politische Erfolge in ihrem Kampf gegen die „sittenverderbende Kunst" verbuchen.[209] Neben den Synoden gab es auch diverse evangelische Vereine, die sich gegen ‚Unsittlichkeit' und auch konkreter gegen Alkoholkonsum oder Prostitution engagierten.[210]

Sowohl die evangelischen Synoden als auch die Vereine versuchten, sich auch auf Reichsebene einzubringen. So wandte sich der Vorstand der Kreissynode Berlin II beziehungsweise ihre Sittlichkeits-Kommission am 26. Mai 1903 mit einer Petition an den Reichstag. Darin wurde „eine erneute Prüfung der einschlägigen strafgesetzlichen Bestimmungen" gefordert, damit „den Verwaltungs- und Gerichtsbehörden schärfere gesetzliche Handhaben zur Unterdrückung schlechter Literatur- und Kunsterzeugnisse (wir verweisen besonders auf Witzblätter und dergleichen) gegeben werden."[211] Die Petition wurde am 12. Mai 1905 im Reichstag besprochen.[212] Der Abgeordnete Hermann Roeren von der Zentrumspartei unterstützte das Anliegen der Berliner Kreissynode und äußerte sich dazu folgendermaßen:

> Nun, meine Herren, können Sie doch nicht bestreiten, daß tatsächlich die Literatur in unangenehmer Weise nach der Richtung des Schmutzes sich bei uns entwickelt hat, und daß sie eine ungeheure Verbreitung gefunden hat. (Widerspruch bei den Sozialdemokraten.) – Ja, meine Herren, Sie bestreiten das. (Sehr richtig! bei den Sozialdemokraten.)[213]

Auf den Protest der Sozialdemokraten erwiderte er, dass „das bisherige Einschreiten der Behörden, der Polizei und des Staatsanwalts auf Grund der Sittlichkeitsgesetze [...] keine genügende Abhilfe geschaffen" habe.[214] Das liege auch an der „Zaghaftigkeit der Polizei auf diesem Gebiete."[215] Trotz heftigem Widerspruch von der linken Seite des Saales wurde der Antrag der Kommission,

209 Ebd. Vgl. zu dieser Thematik auch Koslowski, *Stadttheater*, S. 93–105.

210 Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 1178; Andreas Grube, *Der Sonntag und die kirchlichen Feiertage zwischen Gefährdung und Bewährung. Aspekte der feiertagsrechtlichen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003. S. 77.

211 Berichte der Kommission für Petitionen, 10.02.1904, in: RTP, S. 1827–1828, hier S. 1827.

212 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 184. Sitzung, 12.05.1905, in: RTP, S. 5967–5982.

213 Verhandlungen des Reichstags, 184. Sitzung, 12.05.1905, in: RTP, S. 5967–5982, hier S. 5970.

214 Verhandlungen des Reichstags, 184. Sitzung, 12.05.1905, in: RTP, S. 5967–5982, hier S. 5971.

215 Ebd.

die Petition dem Reichskanzler zur Berücksichtigung zu überweisen, von einer Mehrheit des Parlaments angenommen.[216]

Für dasselbe Anliegen setzten sich auch der Katholische und der Deutsch-evangelische Frauenbund, der Katholische Fürsorgeverein für Mädchen, Frauen und Kinder und einige weitere Vereinigungen ein. Sie wandten sich am 22. Januar 1906 an den Reichstag mit der Bitte,

> durch gesetzgeberische Maßnahmen die Möglichkeit zu schaffen, durchgreifender und schärfer, als dies heute geschehen kann, die Herstellung, Anpreisung und den Verkauf unsittlicher und das Schamgefühl verletzender Schriften, Bilder, Photographien und anderer Darstellungen strafrechtlich zu verfolgen […].[217]

Obwohl oder gerade weil dieser Teil der ‚Lex Heinze', der sogenannte Theaterparagraf (§ 184 des Reichsstrafgesetzbuchs), im Jahr 1900 nicht verabschiedet worden war, hielten die Sittlichkeitsverfechter:innen an dem Anliegen fest. Im Jahr 1908 wandte sich auch der Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild mit einer Petition gegen die Publikation und Verbreitung von ‚unsittlichen' Bildern und Schriften an den Reichstag.[218]

Diese Vereine und Verbände gingen nicht nur mittels Petitionen auf dem parlamentarischen Weg gegen ‚Unsittlichkeit' vor. Das im ersten Kapitel besprochene Inszenierungsbeispiel, die Zirkuspantomime *Babel*, die 1903 bei Circus Schumann aufgeführt wurde, trug ursprünglich den Titel *Babel und Bibel*, durfte aber wie erwähnt nach der Premiere aufgrund einer polizeilichen Verfügung nur noch *Babel* genannt werden (s. Kapitel 1.3.2).[219] Einem in den Akten der Theaterpolizei überlieferter Zeitungsausschnitt aus der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* vom 3. Dezember 1903 ist diesbezüglich Folgendes zu entnehmen: Der (vermutlich der Berliner Parochialkirche angehörende) Positive Parochialverein der Lazarusgemeinde habe beschlossen, „beim Herrn Polizeipräsidenten dahin vorstellig zu werden, daß der Titel des neuen

216 Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 184. Sitzung, 12.05.1905, in: RTP, S. 5967–5982, hier S. 5982.

217 Berichte der Kommission für Petitionen, 09.05.1906, in: RTP, S. 4280.

218 Vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 28.04.1909, in: RTP, S. 8264. Außerdem lancierten diverse Frauenvereine eine Petition gegen öffentliche Gerichtsverhandlungen sowie gegen die Wiedergabe von Prozessberichten in Zeitungen, die ‚unsittliche' Handlungen zum Gegenstand hatten (vgl. Berichte der Kommission für Petitionen, 26.03.1908, in: RTP, S. 4819–4820, hier S. 4819 f.) Zu den Sittlichkeitskämpfen der Frauenrechtsbewegung vgl. auch Lisberg-Haag, *Unzucht*, S. 138–142.

219 Vgl. Unterlagen zu *Babel* Dezember 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

Manegeschaustückes des Zirkus Schumann Babel und Bibel, das in weiten Kreisen der Berliner Bevölkerung Anstoß und großes Aergernis hervorgerufen hat, geändert" werde.[220]

Laut einem weiteren archivierten Zeitungsbericht aus der *Welt am Montag* vom 14. Dezember 1903, der sich über das „Gebahren der frommen Herren" mokierte,[221] wurde Albert Schumann bezüglich der Streichung des Wortes ‚Bibel' aus dem Titel bereits zum dritten Mal zur Theaterpolizei gebeten. Schon im Vorfeld der Vorladung habe sich der Zirkusdirektor „dazu bequemen" müssen, „seinen Entwurf von allen biblischen Reminiszenzen zu befreien".[222] Denn „nach dem bekannten Paragraphen" war es nicht erlaubt, „Stücke biblischen Inhalts" aufzuführen.[223] Daraufhin sei das Stück „in der revidierten Form in Szene" gegangen, doch „nicht lange, da wurde der Direktor abermals auf die Polizei zitiert. Der Dezernat [...] [mußte] Schumann die Mitteilung machen [...], daß mit Rücksicht auf gewisse kirchliche Kreise die Darstellung der Paradiesszene in der bisherigen Art unzulässig sei."[224] Abschließend hielt die Redaktion fest: „Befremdlich ist bei dieser Angelegenheit die Tatsache, daß die Polizei, berufen lediglich zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung, nunmehr sich auch in den Dienst des Muckertums begeben hat."[225]

Der strenge Umgang mit biblischen Darstellungen auf der Bühne wurde in Preußen durch verschiedene und seit Beginn des 19. Jahrhunderts bestehende ministerielle Erlasse geregelt.[226] Per ministerielle Verfügung war am 19. April 1901 sogar ein Verbot für die öffentliche Aufführung von Stoffen aus der biblischen Geschichte eingeführt worden.[227] Nach einer Entscheidung des preußischen Oberverwaltungsgerichts im Januar 1903 konnten allerdings „lediglich die Art und Weise, wie der biblische Stoff verwertet worden ist und die äusseren Umstände, unter denen dies geschieht, ein polizeiliches Einschreiten [...] rechtfertigen."[228] Albert Schumann kannte das Gerichtsurteil womöglich und bewegte sich mit seiner Ende 1903 zur Aufführung gebrachten Pantomime vielleicht ganz bewusst auf dem schmalen Grat zwischen zulässigen und unzulässigen biblischen Darstellungen.

---

220 Zeitungsausschnitt *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 03.12.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

221 Zeitungsausschnitt *Welt am Montag*, 14.12.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530, Landesarchiv Berlin.

222 Ebd.

223 Ebd.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Vgl. Stark, *Banned in Berlin*, S. 150–188.

227 Vgl. Kleefeld, *Theaterzensur*, S. 50 f.; Leonhardt, *Im Bann*, S. 38.

228 Leonhardt, *Im Bann*, S. 52.

Im Mai 1902 hielt Pfarrer Hirsch für die Sitzung der Sittlichkeits-Kommissionen der Berliner Synoden einen Vortrag mit dem Titel „Was kann die Kirche thun, um den üblen Einfluß der Varietétheater wirksamer zu bekämpfen?“[229] Einleitend betonte er, dass es für einen Pfarrer natürlich schwierig sei, „über diesen Gegenstand zu reden, da sein Stand ihm verbietet, persönlich die in Frage kommenden Lokale zu betreten.“[230] Über die Lage habe er sich dennoch mithilfe von Polizeibeamten und Literatur informieren können. Die Gegenwart zeichne sich durch „Genußsucht“, „Perversität“ und „Décadence“ aus.[231] Und in den 168 Singspielhallen und Varietés im Stadtkreis Berlin, selbst in besseren wie dem Berliner Wintergarten, gehe es letztlich bloß um die „unverhüllte Schaustellung weiblicher Reize.“[232] Der Pastor habe persönlich beobachtet, wie die jungen männlichen Tingeltangel-Besucher „[m]it wild aufgeregten Sinnen“ aus diesen Spielstätten kämen – „draußen harren ihrer die Dirnen in Scharen, und manch edles Menschenleben wird für immer beschmutzt.“[233] Doch eben nicht nur junge Männer besuchten diese verderblichen Spielstätten:

> Hier kommen wir zum Schlimmsten. Es fehlt weiten Kreisen unseres Volkes das Gefühl für das Schickliche. Was soll man dazu sagen, daß Vater, Mutter und erwachsene und heranwachsende Söhne und Töchter zusammen den Wintergarten, das Apollotheater und ähnliche Vergnügungsstätten besuchen? Sollte etwa diesen soliden Bürgersleuten der Umstand nicht zu denken geben, daß in diesen feinen Varietés die Demimonde und die nur dem Vergnügen niederster Art lebende jeunesse dorée […] den hervorragendsten Platz einnimmt?[234]

Der Vortragende hielt unmissverständlich fest: „Das Ueberhandnehmen der Tingeltangel höheren und niederen Grades ist eine furchtbare sittliche Gefahr

229 Vgl. A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 1, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin. Vgl. auch Zeitungsausschnitte *Die Post* u. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 07.05.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

230 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 1, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

231 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 2, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

232 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 4, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

233 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 6, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

234 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 5 f., Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

für unser Volk."[235] Als Maßnahmen dagegen empfahl Hirsch für die Lage in Berlin eine stetige Überwachung der Tingeltangel durch eigens dafür geschulte zusätzliche Polizeibeamte, die Ablehnung neuer Konzessionen nach Paragraf 33a (RGO) aufgrund des seiner Meinung nach bereits mehr als gesättigten Bedürfnisses nach derartigen Konzessionen, eine insgesamt strengere Überwachung durch die Polizei sowie einen Aufruf innerhalb der Kirchgemeinden mit dem dringenden Hinweis, dass der Varietétheater-Besuch schädlich für die Sittlichkeit, insbesondere für die der Jugend sei.[236]

Im Rahmen der Verhandlungen der Kreissynode Berlin II am 13. Mai 1902 wurden alle von Hirsch vorgeschlagenen Maßnahmen von der Sittlichkeits-Kommission angenommen und sogar weiter verschärft: Die Bedienung durch weibliche Kellner:innen in den Varietétheatern und Singspielhallen sowie Werbung oder Publikumsakquise vor den Lokalen sollten fortan verboten werden.[237] Die Berliner Kreissynode wandte sich daraufhin unter anderem „an den Herrn Minister des Innern", mit der

> dringende[n] Bitte derselbe möge dem Herrn Polizei-Präsidenten eine genügende Zahl geschulter Beamter zur dauernden Ueberwachung aller Varieté-theater, Singspielhallen und ähnlichen Lokale zur Verfügung stellen und die dazu nötigen Geldmittel bewilligen.[238]

An das Berliner Polizei-Präsidium wurde seitens der Kreissynode ferner ein Schreiben mit folgendem Inhalt aufgesetzt:

> In dankbarer Anerkennung alles dessen, was nach dem letzten Verwaltungsbericht des Königlichen Polizei-Präsidiums gegenüber den Auswüchsen des Varietétheaterwesens bisher geschehen, bittet die Kreissynode den Herrn Polizei-Präsidenten, derselbe möge künftig, soweit es gesetzlich irgend möglich ist, noch mehr als bisher den Ausschreitungen der Varietétheater, Singspielhallen und verwandten Lokalen inbezug auf den Inhalt und die Art der Darstellungen und die Kostümierung der Darstellerinnen entgegentreten.[239]

---

235 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 6, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

236 A. Hirsch, abgedruckter Vortrag, 20.02.1902, S. 9–11, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

237 Verhandlungen der Kreis-Synode Berlin II, 13.05.1902, S. 19, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

238 Verhandlungen der Kreis-Synode Berlin II, 13.05.1902, S. 4, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

239 Verhandlungen der Kreis-Synode Berlin II, 13.05.1902, S. 4 f., Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin. Ein entsprechendes Schreiben des Superintendenten der Kreissynode Berlin III vom 28. Mai 1902 ist in den

Die Redaktion der *Internationalen Artisten-Zeitung* war empört. Am 18. Mai 1902 reagierte sie auf den Vorstoß der Berliner Kreissynode mit der Frage, ob denn „schon jemals verschärfte polizeiliche Vorschriften ein Uebel hemmen" konnten.[240] „Der mit Berliner Verhältnissen nicht vertraute Leser" habe nun ein Bild von der Reichshauptstadt als „moralischer Sumpf" und meine, „dass sämmtliche Berliner Tingel-Tangel nichts weiter seien als die Brutstätten alles Schlechten und Verwerflichen, dass die in diesen Etablissements auftretenden Sängerinnen, die Kellnerinnen nur Dirnen, das Publikum sich aber nur aus Dieben und Idioten zusammensetzt."[241] Der *Artist* hingegen schloss einen Kommentar über die Geschehnisse mit folgenden Worten: „Dass hier Remedur geschaffen werden muss, liegt am meisten im Interesse der Artisten selbst, schon deshalb ist eine Scheidung zwischen Variété und Tingl-Tangl [sic!] entschieden an der Zeit."[242]

Die Kreissynode unterschied jedoch nicht zwischen Varietétheatern und Tingeltangel-Spielstätten, und ihr Vorstoß sollte Erfolg haben: Am 28. November 1902 wurde eine polizeiinterne Verfügung „gegenüber Singspielhallen und ähnlichen Unternehmungen" erlassen.[243] Diese bezog sich zwar mehrheitlich auf die Zensurpraxis. Doch wurden die zuständigen Beamten darin auch angewiesen, Meldung zu machen im Falle von „Bedenken" bezüglich des „Charakter[s] des Lokals oder der Vorführung oder auf die Person des Darstellers" und vor allem „dann, wenn die erforderliche Dezenz in Kleidung und Benehmen der weiblichen Artisten nicht gesichert" schien.[244]

Zu Beginn des Jahres 1903 wurden in Berlin zudem – wie von der Kreissynode gewünscht – auf Veranlassung des preußischen Innenministers Hans von Hammerstein die Mittel für einen polizeilichen Überwachungsdienst in Zivil für „Varietes, Tingeltangel und Tanzlokale zweifelhaften Charakters"

Polizeiakten überliefert (Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.).

240 Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 18.05.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

241 Ebd. Die Redaktion der Fachzeitschrift sah das eigentliche Problem der Tingeltangel darin, dass Künstler:innen oftmals von den Direktionen eine Gewinnbeteiligung am Getränkekonsum erhielten oder männlichen Besuchern „im chambre séparée Gesellschaft leisten müssen, wofür sie seitens der Unternehmer noch besonders bezahlt werden" (ebd., vgl. auch Kwint, *Legitimization*, S. 102–104).

242 Zeitungsausschnitt *Der Artist*, 08.06.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

243 Verfügung vom 28.11.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

244 Ebd.

bereitgestellt.[245] Die dafür zuständigen Beamten wies der Polizeipräsident am 15. April 1903 wie folgt an:

> Bei den Observationen haben die betr. Beamten ihr Augenmerk hauptsächlich darauf zu richten, ob Lieder, deklamatorische Vorträge und dergl. anstössigen Inhalts vorgetragen werden, ob die Auftretenden durch Kostüme, Gebärden und dergl. anstössig wirken, ob Kellnerinnen oder Sängerinnen mit den Gästen zusammen sitzen und zechen oder die Gäste zum Trinken animieren […], ob die Polizeistunde übertreten wird.[246]

Für die genannten und als problematisch befundenen Charakteristika dürfte sich die Polizei, wie im vorigen Abschnitt erwähnt, an der Tingeltangel-Definition der IAL orientiert haben.

Rechtlich war nicht unumstritten, ob die Polizei überhaupt derartige Maßnahmen ergreifen durfte.[247] Zugleich war diese Praxis der Berliner Polizei, gegen Aufführungen vorzugehen, deren „Wirkung eine Gefahr für die Sittlichkeit zu erzeugen vermag“, bereits im September 1900 mit einem Entscheid des preußischen Oberverwaltungsgerichts bestätigt worden.[248] Die Basis für diese Regulierungsmaßnahmen bildeten, wie die Geschichtswissenschaftlerin Angelika Hoelger schreibt, „vor allen Dingen Auffassungen über den vermeintlichen Lebenswandel der städtischen Unterschichten, denen ein Hang zu Gewalt, sexuellen Ausschweifungen, Arbeitsunlust und Trunksucht nachgesagt wurde.“[249] Die um 1900 eingeleiteten Schritte zielten nicht nur auf eine „Bekämpfung von Prostitution und Alkoholkonsum […] sowie der Zensur von als unsittlich und obszön erachteten Darstellungen und Vorträgen“, sondern auch auf eine „Überwachung und Disziplinierung der Berliner Unterschichten“.[250]

Die Einführung des polizeilichen Überwachungsdiensts führte zu Protesten auf Seiten der Artist:innen, wie mehrere in den Polizeiakten archivierte Zeitungsausschnitte belegen. Im *Berliner Lokal Anzeiger* war am 19. Oktober 1903 etwa zu lesen, dass die Berliner IAG am Tag zuvor „[e]ine

245 Der Minister des Innern, 14.02.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

246 Der Polizeipräsident, 15. April 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

247 Vgl. Kleefeld, *Theaterzensur*, S. 60–62.

248 Kleefeld, *Theaterzensur*, S. 60 f.

249 Hoelger, *Reglementierung*, S. 25.

250 Hoelger, *Reglementierung*, S. 26.

Protestkundgebung gegen die Angriffe der Synode auf das Variétéwesen und den Artistenstand" veranstaltet hatte.[251] Der Vorsitzende der IAG, Alex Hönig,

> erklärte das Vorgehen der Synode für durchaus ungerechtfertigt, da sie keinen Unterschied zwischen einem erstklassigen Spezialitätenlokal und einem Tingeltangel niedersten Grades zu machen wisse und ohne jedes Beweismaterial das gesamte Variétéwesen der Förderung der Unsittlichkeit beschuldige.[252]

Im Mai 1904 rief dann die *Internationale Artisten-Zeitung* zum Widerstand auf: „Artisten, erinnert euch, dass ihr gleichberechtigte Staatsbürger seid und politische Rechte habt. Wehrt euch aufs äusserste."[253] Zudem wandten sich die Artist:innen und Varieté-Veranstalter:innen nun selbst an die Politik: Laut einem Zeitungsausschnitt aus der *Vossischen Zeitung* vom 30. Mai 1904 sollte ein Komitee aus Vertreter:innen des Internationalen Direktoren Verbandes, der IAL und der IAG

> beim Minister des Innern um eine Audienz nachsuchen, um die öffentliche Verunglimpfung des ganzen Artistenstandes, die Bezeichnung der Variétés als ‚Brutstätte des Lasters' und gegen die besondere polizeiliche Ueberwachung der Spezialitäten-Theater, für welche von der Synode nahestehender Seite Geldmittel zur Verfügung gestellt werden, Verwahrung einzulegen.[254]

Ob die Mittel für den speziellen Überwachungsdienst tatsächlich von Angehörigen der evangelischen Kirche kamen, lässt sich nicht belegen. Auf jeden Fall blieb die politische Initiative der Artistik-Verbände erfolglos. Im Jahr 1907 war im *Programm* als Reaktion auf eine erneute Verunglimpfung der Varietés und ihrer Angehörigen durch einen evangelischen Verband zu lesen:

> Wir wünschen uns nicht in einem Atemzuge genannt zu werden mit denjenigen Elementen des sogenannten ‚Artistenstandes', die unseren schönen Beruf, der in glänzendem Gewande oft unsagbar viel Herzeleid und Wehmut birgt, zu Zwecken missbraucht, mit denen ein anständiger Artist und ein vornehmes Variété nicht das Geringste zu tun hat.[255]

---

251 Zeitungsausschnitt *Berliner Lokal Anzeiger*, 19. Oktober 1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

252 Ebd.

253 Zeitungsausschnitt *Internationale Artisten-Zeitung*, 22.05.1904, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

254 Zeitungsausschnitt *Vossische Zeitung*, 30.05.1904, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

255 *Das Programm*, 16.06.1907, o. S. Der Bericht unter der Überschrift „Die Säuberung der Variétés" bezieht sich auf einen Vortrag des Pfarrers Hans Wegener über die Bekämpfung der ‚Unsittlichkeit' anlässlich des Evangelisch-sozialen Kongresses in Straßburg.

Doch es gelang der Artist:innenschaft weder mit Protesten noch mit ihren diskursiven Überzeugungsversuchen, den preußischen Innenminister beziehungsweise die Berliner Ordnungshüter zum Umdenken zu bewegen. Als sich Hans von Hammerstein im März 1904 bei der Berliner Polizei „über die Erfahrungen“ erkundigte, „welche mit der Einrichtung eines besonderen polizeilichen Überwachungsdienstes […] inzwischen gemacht worden sind“,[256] lautete die Antwort aus dem Polizeipräsidium:

> Die Ueberwachung der Variétés, Tingeltangel und zweifelhaften Tanzlokale durch geeignete in Zivil gekleidete Schutzleute hat sich bisher durchaus bewährt, und ist inzwischen auch auf […] solche Schanklokale ausgedehnt worden, in welchen Conzertaufführungen und gleichzeitig Kellnerinnen-Bedienung gehalten wird […]. Auch sind in der letzten Zeit einige der sogenannten Cabarets und der Restaurants, in denen gelegentliche Gesangsvorträge stattfinden, in ähnlicher Art – allerdings durch Beamte der Kriminal-Polizei – observiert worden, um ein Urteil über diese Lokale zu gewinnen.[257]

Um „diesem Uebelstand jetzt besser steuern zu können“, kämen diverse Strafmaßnahmen infrage – bei Bedarf auch die „Herabsetzung der Polizeistunde“.[258] Darüber, welche Übelstände die Berliner Polizei genau beobachtete, schwieg der Bericht.[259] Der folgende preußische Innenminister Theobald von Bethmann Hollweg hielt, wie aus einem Besprechungsbericht vom März 1907 hervorgeht, an der Bekämpfung der „Ausdehnung des Berliner Nachtlebens“ beziehungsweise der „Missstände“ fest,[260] unter anderem durch die Einführung einer neuen Polizeistunde ab 23 Uhr.[261]

Die Berliner Kreissynode engagierte sich ihrerseits wie auch andere evangelische Vereine nicht nur gegen die als ‚unsittlich‘ angesehenen Spielstätten und die mit ihnen verbundene künstlerische Praxis, sondern auch für die sogenannte Heilighaltung der Sonn- und Feiertage. Bereits im Laufe der 1890er Jahre hatten sich diverse Vorstände von Kreissynoden sowie von christlichen Vereinen mit Petitionen zur gesetzlichen Einhaltung beziehungsweise

256 Der Minister des Innern, 25.03.1904, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1467, Landesarchiv Berlin.

257 Der Polizei-Präsident, Abteilung I, 04.05.1904, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1467, Landesarchiv Berlin.

258 Ebd.

259 Vgl. ebd.

260 Besprechungsbericht, 20.03.1907, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1467, Landesarchiv Berlin.

261 Vgl. ebd.

Verschärfung der Sonntagsruhe an den Reichstag gewandt.[262] Die Heilighaltung der Sonn- und Feiertage hatte auch für das Theaterwesen Konsequenzen, denn an den entsprechenden Tagen durften, wenn überhaupt, nur Stücke aufgeführt werden, die „keine Profanierung des Ernstes oder der Feierlichkeit" zu Folge hatten.[263] Kurzum: „An solchen Tagen soll die theatralische Darbietung vorwiegend erbauen."[264]

3.2.3 *Clowns an kirchlichen Feiertagen? Nur „ungeschminkt und in Zivil"*

Unter dem Einfluss der evangelischen Kirche und ihrer Verbündeten sowie der katholischen Zentrumspartei und der Arbeiter:innenbewegung wurde ab Mitte der 1860er Jahre die sogenannte Heilighaltung der Sonn- und Feiertage zunehmend verrechtlicht. Im Jahr 1891 wurde mit einer Novellierung der Gewerbeordnung (§ 41a, § 55a und § 105a RGO) die Sonn- und Feiertagsruhe auf Reichsebene eingeführt beziehungsweise die Sonntagsarbeit grundsätzlich verboten. Welche Tage als Festtage galten, mussten die jeweiligen Landesregierungen festlegen.[265] In Berlin wurden die Karwoche, Weihnachten, Ostern und Pfingsten, der Buß- und Bettag sowie der Totensonntag als Feiertage definiert und entsprechende Arbeitsverbote erlassen.[266] Im preußischen Abgeordnetenhaus wurde in diesem Zusammenhang etwa darüber diskutiert, „ob sonntags auch außerhalb der Zeit des Gottesdienstes Schaufenster verhängt und das Auslegen von Waren verboten werden solle."[267]

Das *Programm* hielt Ende 1905 fest: „Die Erwerbstätigkeit des Artisten wird im Laufe des Jahres durch eine ansehnliche Anzahl von Tagen unterbrochen, an denen er auf behördliche Anordnung pausieren muss."[268] Und weiter: „Wir wollen an dieser Stelle nicht die Frage aufrollen, weshalb der Artist seitens der Behörden noch immer nicht mit demselben Mass gemessen wird, wie der Schauspieler […]."[269] Offenbar galten also nicht für alle Theaterformen die

---

262 Vgl. beispielsweise Berichte der Kommission für Petitionen, 09.03.1893, in RTP, S. 784–785, hier S. 784 f.

263 Kleefeld, *Theaterzensur*, S. 52.

264 Kleefeld, *Theaterzensur*, S. 53.

265 Grube, *Sonntag*, S. 87–110, 129; Hoelger, *Reglementierung*, S. 32, FN 27; Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 01.06.1891, Bd. 1891, Nr. 18 (im Folgenden zitiert als RGBl. 1891/18), S. 261–290. Andreas Grube weist in seiner Studie darauf hin, dass das Sonn- und Feiertagsrecht des 19. Jahrhunderts bislang kaum erforscht ist (vgl. Grube, *Sonntag*, S. 23).

266 Vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 33.

267 Hoelger, *Reglementierung*, S. 32, FN 27.

268 *Das Programm*, 26.11.1905, o. S.

269 Ebd.

gleichen Regeln. Anders formuliert: Nicht alle Darbietungen wurden als ernst genug empfunden, um die Feierlichkeit dieser Tage zu wahren.[270]

Mit einer Polizeiverordnung bezüglich der Heilighaltung der Sonn- und Feiertage waren in Berlin seit 1896 am Karfreitag sowie am Nachmittag des Totensonntags alle öffentlichen und privaten Kulturveranstaltungen (ausgenommen von geistlichen Oratorien) verboten. In der Karwoche und an Ostern, Pfingsten und Weihnachten durften in Theater- oder Zirkusspielstätten Aufführungen gegeben werden. Tanzveranstaltungen, Schaustellungen in Tingeltangeln oder Vorstellungen in Marionetten-Theatern waren an diesen Feiertagen dagegen untersagt. Zirkusvorstellungen beziehungsweise feste Zirkusspielstätten wurden in dieser Polizeiverordnung noch gemeinsam mit Theatervorstellungen und -spielstätten genannt.[271] Anfang des Jahres 1898 wurde die Verordnung verschärft. Fortan waren in der Karwoche sowie an Ostern, Pfingsten und Weihnachten nur noch „Vorstellungen in den Theatern im eigentlichen Sinne, d. h. solchen, deren Zweck es ist, Schauspielvorstellungen zu veranstalten, bei welchen ein höheres Interesse der Kunst obwaltet“, erlaubt.[272] Und es wurde präzisiert, dass der zusätzliche Besitz einer sogenannten Schauspielkonzession (§ 32 RGO) neben einer Genehmigung nach Paragraf 33a (RGO) nicht ausreichend sei, um an den genannten Feiertagen Vorstellungen geben zu dürfen.[273] Wie sich zwei Zeitungsausschnitten aus dem *Berliner Lokal-Anzeiger* vom Mai 1902 entnehmen lässt, hatte die IAG gemeinsam mit anderen Verbänden (vermutlich vergebens) auch gegen diese Bestimmungen Widerstand zu leisten versucht.[274]

Am 20. Februar 1903 wandte sich die Berliner IAG gemeinsam mit weiteren lokalen Vereinigungen wie dem Verein der Variété- und Konzerthausbesitzer und dem Verband der Gast- und Schankwirte von Berlin und Umgebung an das Polizeipräsidium. Gemeinsam baten sie darum, „in der Charwoche (mit Ausnahme des Charfreitags) nach besonders einzureichendem Programm ernsten Inhalts Vorträge zur Aufführung bringen zu dürfen.“[275] Sie begründeten ihre Bitte mit der Notlage, in welche die Artist:innen und ihre Familienangehörigen

270 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 16.

271 Vgl. Entscheidungen des Königlich Preußischen Oberverwaltungsgerichts (PrOVG), Bd. 41., Nr. 53, Berlin 1908, S. 309–322, hier S 309 f.

272 PrOVG 41.53 (1908), S. 309–322, hier S. 311.

273 PrOVG 41.53 (1908), S. 309–322, hier S. 312.

274 Zeitungsausschnitte *Berliner Lokal-Anzeiger*, 29. u. 30.05.1902, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

275 IAG, Varieté- und Konzerthausbesitzer sowie Schankwirte an das Polizeipräsidium, 20.02.1903, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

durch ein Arbeitsverbot in der Karwoche gerieten.[276] Ende März 1903 wurde eine Überarbeitung der entsprechenden Polizeiverordnung veröffentlicht. Tatsächlich durften fortan auch in anderen Spielstätten als Literaturtheater-Bühnen am Donnerstag und Samstag der Karwoche, am Totensonntag sowie an Ostern, Pfingsten und Weihnachten „Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen" und „theatralische Vorstellungen" aufgeführt werden, sofern deren „ernste[r] Charakter gewahrt" war.[277] Streng geregelt beziehungsweise verboten blieben hingegen Darbietungen auf öffentlichen Plätzen sowie Tanzveranstaltungen.[278]

Von der Heilighaltung der Sonn- und Feiertage beziehungsweise den entsprechenden Spielverboten oder -einschränkungen waren auch die Berliner Zirkusdirektionen betroffen. In den Akten der Theaterpolizei lassen sich verschiedene Korrespondenzen zwischen den Zirkusdirektionen und dem Polizeipräsidium zu dieser Thematik finden. Paul Busch reichte beispielsweise am 6. November 1912 sein geplantes Programm für die Vorstellung am Abend des Totensonntags bei der Theaterpolizei ein. Für die erste Hälfte des Abends kündigte er Darbietungen von Reitkünstler:innen, Radkünstler:innen und einem Seiltänzer sowie eine Eseldressur an. Für die zweite Hälfte war die Zirkuspantomime *Sevilla* vorgesehen.[279] Auf der Rückseite des Schreibens ist folgender Kommentar eines zuständigen Polizeibeamten zu lesen:

> Die Aufführung der Pantomime ‚Sevilla' halte ich für den Totensonntag für ungeeignet. Im ersten Bilde werden Gäste in einer Schänke durch eine Zigeunerbande unterhalten, die Tänze und Spiele zum besten geben, ihre Künste zeigen und dabei durch Castagnetten und Tambourin begleitet werden. Im zweiten Bilde wird ein Gefängniswärter betrunken gemacht. Im dritten Bilde wird der Stierkampf in Sevilla gezeigt, eine Handlung, die durch Schreien der Menge, Zurufen und Jubel des Volkes, Trompetenstösse und dergleichen begleitet wird, kurzum ein Volksfest der Spanier, bei welchem ungezügelte Heiterkeit an den Tag gelegt wird […]. Im vierten Bild wird der Schlupfwinkel der Banditen dargestellt, die ihren wohlgelungenen Raub der Gouverneurstochter durch Johlen, Lachen, Alkoholgenuss, wilde Feste und dergleichen feiern. Im fünften Bilde endlich wird die Verlobungsfeier eines jungen Paares festlich begangen, wo natürlich allenthalben glückliche und frohe Stimmung herrscht.[280]

---

276 Vgl. ebd.

277 „Polizei-Verordnung betreffend die äußere Heilighaltung der Sonn- und Feiertage, Berlin, 27. März 1903", in: *Sonderausgabe des Amtsblatts der königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin* 127, 28.03.1903, o. S.

278 Vgl. ebd.; *Das Organ*, 25.09.1909, S. 3.

279 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 06.11.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

280 Kommentar eines Polizeibeamten, 13.11.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

Die Inszenierung war der Polizei also nicht ernst genug für den Abend dieses Feiertags, der auf den 24. November 1912 fiel. Die Zirkusdirektion antwortete darauf, dass sie sicherstellen werde, „in der Abendvorstellung des Totensonntags der ganzen Vorstellung wie üblich einen besonders seriösen Charakter [zu] geben".[281] Die „Clownspässe" würden „vermieden werden, und Scenen, welche geneigt sind den Charakter des Tages zu verletztten, ausgelassen".[282] Dem Antrag wurde offenbar stattgegeben, denn die *Berliner Börsen-Zeitung* wies darauf hin, dass am Abend des Totensonntags „die neue große Ausstattungspantomime ‚Sevilla', die gestern bei ihrer Premiere einen so großen Erfolg erzielte, zum zweiten Mal in Szene" gehe.[283]

Ein Jahr später reichte Busch für die Abendveranstaltung am gleichen Feiertag bei der Theaterpolizei ein Programm mit den Auftritten verschiedener Reitkünstler:innen, einer Affendressur, einer Darbietung des Fratellini-Clownstrios sowie der Pantomime *Aus unseren Kolonien* ein. Die Gebrüder Fratellini kündigte die Zirkusdirektion mit einer „Zaubermanipulation" an.[284] Vielleicht wollte Paul Busch mit dieser Präzisierung den „seriösen Charakter" dieser Clownsnummer betonen, denn die Zauberkunst genoss bereits seit dem 18. Jahrhundert einen guten Ruf, somit könnte eine Zauberdarbietung daher eher als ‚höhere' beziehungsweise ‚ernste' Kunst gegolten haben.[285] Öffentlich angekündigt wurden die „Intermezzi der Clowns" für diesen Abend jedoch mit „burlesken Späße[n]" und einem „lustige[n] Scherz" mit dem Titel „Der nervöse Oberkellner".[286]

Auch für Vorstellungen vor den Osterfeiertagen des Jahres 1917 wies Paul Busch darauf hin, dass die Clowns „Männe und Marzelli […] seriös arbeiten" und ein „Zauberentrée" präsentieren würden.[287] Dem Schreiben war außerdem zu entnehmen, dass das Polizeipräsidium bezüglich der Nummer „Georg, der fallende Mensch" mitgeteilt hatte, „dass derselbe an beiden Tagen nicht

281 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 19.11.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559, Landesarchiv Berlin.

282 Ebd.

283 *Berliner Börsen-Zeitung*, 24.11.1912, S. 7.

284 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 6. November 1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

285 Vgl. Eva Blimlinger, „Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen. Über die soziale Position von Gauklern, Zauberern und Seiltänzern", in: Brigitte Felderer / Ernst Strouhal (Hg.), *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*, Wien u. New York: Springer, 2007, S. 139–150, hier S. 146.

286 *Berliner Börsen-Zeitung*, 23.11.1913, S. 6.

287 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 04.04.1917, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

auftreten dürfte."[288] Der Zirkusdirektor hielt dagegen, er habe diese Darbietung bereits öffentlich angekündigt, und bat die Polizei in seinem „ergebenen Gesuch", „das Auftreten des ‚Georg' in seriöser Weise in Frack oder Smoking gestatten zu wollen, so dass derselbe als reine Balancenummer auch den Beifall des Publikums finden dürfte."[289] Ob „Georg, der fallende Mensch" tatsächlich auftreten durfte, ist unklar.

Die Clowns schienen jedenfalls als seriöser wahrgenommen zu werden, wenn sie in unmittelbarer Nähe von oder an Feiertagen ungeschminkt und ohne Clownskostüm auftraten oder dies zumindest so der Polizei mitgeteilt wurde. So hielt Paul Busch in einem weiteren Schreiben an die Theaterpolizei im März 1917 fest, „dass unsere Spassmacher an beiden Tagen ungeschminkt und in Zivil arbeiten und ferner in der Pantomime die Tänze weggelassen werden."[290] Bereits im Jahr zuvor hatte Busch betont, dass die Pantomime *Ostern* während der genehmigten Vorstellungen in der Karwoche ohne Tanzeinlagen aufgeführt werde.[291] Bis die Pantomime *Ostern* von Paula Busch überhaupt zur Aufführung gebracht werden durfte, mussten mehrere Szenen gestrichen oder abgeändert werden, denn der Zensor befand, dass die darin enthaltenen kirchlichen Szenen „als Zirkusszenen […] das religiöse Empfinden [verletzen]."[292] Die Zirkusspielstätte war der Theaterpolizei insgesamt zu profan für derartige Inhalte. Wie aus einem Schreiben Paul Buschs vom 22. März 1916 hervorgeht, wurde die Pantomime komplett umgearbeitet:

> Jede kirchliche Handlung ist gestrichen […]. Der derbkomische Anfang des dritten Bildes ist weggelassen und die Schauspieler werden die komischen Momente nicht betonen. Die Hubertuslegende wird belehrenderweise auf das Osterhäschen transponiert. […] So sind alle drei Bilder belehrender Natur.[293]

Um die Berliner Theaterpolizei davon zu überzeugen, an diesen Tagen Vorstellungen geben zu dürfen, beschrieb die Zirkusdirektion die Darbietungen

288 Ebd.

289 Ebd.

290 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 30.03.1917, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin. Dass Paul Busch hier von Spaßmachern und nicht mehr von Clowns spricht, ist vermutlich kein Zufall, sondern ein Beispiel der sogenannten Verdeutschung der Sprache im Rahmen des Ersten Weltkrieges (s. Kapitel 3.4.1).

291 Circus Busch an das Polizeipräsidium, o. D. (1916), Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

292 Kommentar eines Polizeibeamten auf dem Schreiben Circus Busch vom 11.03.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

293 Circus Busch an das Polizeipräsidium, 22.03.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

rund um die Feiertage als „ernst", „seriös" und „belehrend". Die Bestrebungen der Sittlichkeitsbewegung hatten um und nach 1900 also nicht nur konkrete Konsequenzen wie die polizeiliche Überwachung der Tingeltangel- und Varieté-Spielstätten oder Vorstöße gegen von der Zensur bereits genehmigte biblische Darstellungen wie im Falle von *Babel* im Circus Schumann zur Folge, sondern auch diskursive Verschärfungen. Die Unterscheidung zwischen ‚ernsten' und ‚unernsten' beziehungsweise ‚höheren' und ‚niederen' Darbietungen erfuhr demnach in Verbindung mit der Heilighaltung von Feiertagen eine Zuspitzung.

Während die Berliner Kreissynode beziehungsweise die Sittlichkeitsbewegung aus ideologischen Gründen gegen sogenannte Vergnügungsetablissements kämpfte, berief sich der Berliner Fiskus bei seinen Entscheidungen aus wesentlich pragmatischeren Gründen auf die gängigen Moraldiskurse der damaligen Zeit: Er sah darin eine gute Möglichkeit, die leere Stadtkasse aufzufüllen.

3.3 Keine Lustbarkeitssteuer für Bildungstheater

In der *Deutschen Bühnen-Genossenschaft* erschien am 3. Februar 1899 ein Beitrag mit dem Titel „Lustbarkeitssteuer".[294] Dem Artikel zufolge war eine derartige Steuer seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus Frankreich, Bayern und Sachsen bekannt, in Preußen hätten jedoch bislang nur wenige Gemeinden von der Möglichkeit, eine solche Steuer zu erheben, Gebrauch gemacht. Veranstaltungen mit ‚höherem Kunstinteresse' seien meist (aber nicht immer) von der Steuer befreit geblieben.[295] Es stelle sich aber die Frage, ob „nun das Theater im Allgemeinen eine Stätte sei, welche dem Luxus, der Ostentation und der öffentlichen Belustigung dient"? Manche städtischen Behörden hätten „diese Frage ohne Weiteres bejaht" und würden daher „von jedem Schauspielunternehmer ohne Ausnahme jene meist recht beträchtliche Lustbarkeitssteuer" verlangen. Andere Kommunen hingegen hätten „Schauspielunternehmer, deren Darbietungen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft beizumessen ist", von der Steuer ausgenommen.[296]

In Berlin sorgte die Lustbarkeitssteuer ab 1905 für Aufregung – zunächst bei den Direktionen der Literaturtheater-Spielstätten, dann bei zahlreichen weiteren Kulturveranstalter:innen inklusive der Zirkus- und Varietédirektionen wie

294 Vgl. *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 03.02.1899, o. S.
295 Vgl. ebd.
296 Ebd.

auch der Interessenorganisation des Tourismusgewerbes. Im Jahr 1913 wurde die Steuer auf Eintrittskarten in Berlin schließlich eingeführt. Theatervorstellungen mit ‚höherem Kunstinteresse' blieben davon jedoch ausgenommen. Die Konsequenzen der Lustbarkeitssteuer für die Berliner Kulturlandschaft sind bislang weitestgehend unerforscht, sodass sich auch über ihre Folgen für die Berliner Zirkusse keine genauen Aussagen treffen lassen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Steuer für die betroffenen Unternehmen insbesondere unter wirtschaftlich schwierigen Bedingungen der 1920er und 30er Jahre eine große Belastung darstellte.[297]

3.3.1 *Eine Theatersteuer für Berlin*

Einem Schreiben des Magistrats (der heutige Senat) der Stadt Berlin vom 25. Januar 1905 ist zu entnehmen, dass die Regierung plante, „nach dem Vorgange der überwiegenden Mehrzahl der deutschen Städte, eine Theater-, Billet- und Lustbarkeitssteuer einzuführen."[298] Mehrere von der Theaterpolizei in diesem Zusammenhang gesammelte Zeitungsausschnitte vom Februar 1905 zeugen davon, dass die Pläne zur Einführung einer Lustbarkeitssteuer auf großen Widerstand seitens der Berliner Theaterdirektionen stießen. Sie organisierten sich umgehend, verfassten Denkschriften und Petitionen, um die Stadtpolitik davon zu überzeugen, die geplante Lustbarkeitssteuer nicht einzuführen.

Groß war die Empörung auch über den Umstand, dass die königlichen Bühnen von der Besteuerung ausgenommen bleiben sollten.[299] In einem Zeitungsausschnitt aus dem *Berliner Tageblatt* vom 10. Dezember 1905 wurden Auszüge aus einer von Berliner Theaterdirektoren um Otto Brahm (Leiter des Lessingtheaters) und Raphael Löwenfeld (Gründer und Leiter des Schiller-Theaters) verfassten Denkschrift abgedruckt, die an den Berliner Magistrat gerichtet war. Die Direktoren fragten in ihrem Schreiben, für welche Spielstätten beziehungsweise kulturellen Bereiche die Besteuerung denn eingeführt werden solle, und betonten sogleich:

---

297 Vgl. Becker, *Inszenierte Moderne*, S. 320, 330.

298 Magistrat Berlin, 25.01.1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin. Einem Bericht im *Programm* zufolge wurde in Magdeburg, Halle, Erfurt, Braunschweig und Wiesbaden bereits eine derartige Steuer erhoben (vgl. *Das Programm*, 19.06.1910, o. S.).

299 Zeitungsausschnitte über den Widerstand gegen die Einführung der Lustbarkeitssteuer in der Polizeiakte: *Berliner Morgenpost*, 26.01.1905; *Der Sonntag*, 27.02.1905; *Vossische Zeitung*, 27.02.1905, 18.01. u. 05.10.1906; *Berliner Lokal-Anzeiger*, 05.03. u. 24.09.1905; und weitere in: Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

> Auf die Theater kann sie unmöglich beschränkt bleiben, es wäre nur gerecht, sie, falls sie denn eingeführt werden soll, auch auf Musikproduktionen auszudehnen, auf die Kunstausstellungen, die Zirkus, Variétés, Kabaretts, Tingel-Tangel, bis herab zu den Lustbarkeiten jeder Art. […] Wenn nicht, würde sich die unmögliche Situation ergeben, daß die Stadt Berlin die ernst strebenden Kunstinstitute mit einer empfindlichen Steuer belegt, während die dem bloßen Amüsement gewidmeten Betriebe frei ausgingen.[300]

Gut einen Monat später war in einem Bericht im *Berliner Lokal-Anzeiger* über eine weitere Versammlung der Berliner Theaterdirektionen dann Folgendes zu lesen:

> Den Vertretern der Theaterdirektoren ist es bei den langwierigen Beratungen mit der Steuerdeputation gelungen, diese Behörde dahin zu bringen, […] daß man dazu kommen werde, Theater mit höheren Kunstzwecken zu unterscheiden von Kabaretten, Variétés, Tanzböden mit Musikaufführungen usw.[301]

Die Bemühungen der Direktor:innen schienen also aussichtsreich. Die GDBA positionierte sich ebenfalls gegen die Einführung der neuen Steuer in Berlin, wie aus einem Beitrag in der *Deutschen Bühnen-Genossenschaft* vom 9. Februar 1906 mit dem Titel „Gegen die Theaterbillettsteuer in Berlin!" hervorgeht.[302] Die Genossenschaft sah in der geplanten Besteuerung eine Gefährdung des Berliner Theaterwesens, das „unter dem von Jahr zu Jahr sich steigernden Konkurrenzkampf ohnehin schwer zu leiden hat".[303] Und

> [a]bgesehen hiervon […] würde die Steuer in all den Kreisen derer, denen die Sache der Kunst am Herzen liegt, schon darum als eine Unbilligkeit empfunden werden, weil in der für die Stadtverordneten vorbereiteten Vorlage der Unterschied, den doch die Reichsgewerbeordnung macht zwischen Unternehmungen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst obwaltet und anderen, bei denen dies nicht der Fall ist, völlig ignoriert und Theater- und Konzertunternehmungen, welche künstlerische Zwecke verfolgen, über einen Kamm geschoren werden mit Spezialitäten-Theatern jeder Art, Singspielhallen, Kabaretts, Zirkusetablissements und anderen, ausschließlich der Belustigung dienenden Veranstaltungen.[304]

---

300 Zeitungsausschnitt *Berliner Tageblatt*, 10.12.1905, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

301 *Berliner Lokal-Anzeiger*, 16.01.1906, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin. Vgl. auch *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 09.02.1906, o. S.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Ebd.

Statt besteuert zu werden, sollten die Literaturtheater nach Auffassung der GDBA von der Stadt Berlin, so wie es bereits in anderen Städten der Fall sei, unterstützt oder gänzlich subventioniert werden – Literaturtheater seien nämlich „ein der öffentlichen Aufmerksamkeit und Förderung würdiger und bedürftiger Faktor in der geistigen Entwicklung unseres Volkes […]".[305] Laut einem Bericht der *Vossischen Zeitung* vom 5. Oktober 1906 war die Steuervorlage des Magistrats von der Stadtverordneten-Versammlung (das Berliner Stadtparlament) am 28. Februar 1906 dahingehend ergänzt worden, dass die „Billetsteuer" vor allem die „teureren Plätze im Zirkus, Theater usw." beziehungsweise „Veranstaltungen, welche von Fremden viel besucht werden" betreffen sollte, wohingegen „kulturellen und gemeinnützigen Bestrebungen in schonender Weise Rechnung getragen werden soll."[306]

Die Steuervorlage wurde im Oktober 1906 von den Berliner Stadtverordneten jedoch gänzlich abgelehnt, woraufhin die GDBA ihren Dank für die „kunstfreundliche Gesinnung" der Abgeordneten in ihrem Organ abdruckte.[307] Vier Jahre später stand die Steuer jedoch bereits erneut zur Diskussion. Das *Programm* kommentierte diesbezüglich, es handle sich bei der Vorlage um den gleichen „alten Braten […] mit neuer Sauce".[308] In der Wiederauflage dieses „Scheusals" sei präzise formuliert worden, welche Veranstaltungsformate die Steuer betreffen solle:

> Theatervorstellungen, deklamatorische Vorlesungen, Rezitationen und andere Vorträge, Konzerte, Zirkusvorstellungen, Spezialitäten- und Varietévorstellungen, Gesangs- und sonstige musikalische Vorstellungen, Schaustellungen von Personen, Tieren und ähnliche Darbietungen; ferner Tanzbelustigungen […].[309]

Die IAL hoffte auf die Besinnung der Berliner Stadtverordneten und beteiligte sich an den wiederum umgehend einsetzenden Protesten.[310] Zu den Theaterdirektionen gesellten sich diesmal auch Tanzlehrer:innen sowie Schankwirt:innen, und sowohl die Handelskammer als auch die Centralstelle für die Interessen des Berliner Fremdenverkehrs sprachen sich ebenfalls gegen die Einführung der Steuer aus.[311] Letztere wandte sich mit einem mehrseitigen

305 Ebd.

306 Zeitungsausschnitt *Vossische Zeitung*, 05.10.1906, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

307 *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 12.10.1906, o. S.

308 *Das Programm*, 05.06.1910, o. S.

309 Ebd.

310 Vgl. ebd.

311 Vgl. *Das Programm*, 11.09.1910, o. S.; *Das Programm*, 16.10.1910, o. S.

Schreiben, das auch dem Polizeipräsidium zugestellt wurde, an das Berliner Stadtparlament.[312]

Der Verband sah in der geplanten Lustbarkeitssteuer eine Gefährdung des gesamten Berliner Tourismusgewerbes, da durch die Erhöhung der Kartenpreise die Reichshauptstadt an Attraktivität einbüßen würde, wovon andere Gewerbezweige wie Hotellerie und Gastronomie ebenfalls stark betroffen wären. In der Vorlage des Magistrats war eine Besteuerung der Eintrittskarten in Höhe von 10 bis 20 Prozent vorgesehen.[313] Die Centralstelle für die Interessen des Berliner Fremdenverkehrs rechnete dadurch mit schweren Folgen für das „gesamte Berliner Vergnügungswesen", denn „[k]aum ein Cabaret, Variété, Kinematographentheater, Circus oder dergleichen in Berlin dürfte imstande sein, eine Lustbarkeitssteuer, im besonderen eine so exorbitante zu tragen."[314] Der Verband merkte zudem an:

> Der ganze Entwurf erweckt den Eindruck, als solle durch die neue Steuer das Berliner Vergnügungsleben in bedeutendem Umfange eingeschränkt werden. Dem gegenüber muß mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, welche enorme Bedeutung die Vergnügungsindustrie für eine Großstadt, insbesondere für eine Reichshauptstadt in wirtschaftlicher Beziehung hat.[315]

Im Vergleich zur Berliner Kreissynode und zu den Sittlichkeitsverfechter:innen sah die Tourismuslobby im „Berliner Vergnügungswesen" also weniger eine Gefahr für die Gesellschaft als vielmehr einen bedeutsamen Wirtschaftsfaktor.

Unter der Überschrift „Die neue Bewegung gegen die Lustbarkeitssteuer" berichtete das *Programm* am 26. März 1911 über eine Zusammenkunft, an der in den Concordiasälen einige Tage zuvor circa 2000 Personen teilgenommen hätten, darunter der Verein der Berliner Bühnenleiter, vertreten durch Otto Brahm, die IAL, vertreten durch Max Berol-Konorah, sowie Verbände der Gast- und Schankwirt:innen, Saal- und Caféhausbesitzer:innen und Vereinigungen von Musiker:innen, Schausteller:innen, Kinematographentheater-Betreiber:innen und Tanzlehrer:innen. Sogar Stadtverordnete seien anwesend gewesen.[316]

---

312 Vgl. Centralstelle für die Interessen des Berliner Fremdenverkehrs, 28. u. 29.10.1910, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

313 Vgl. Centralstelle für die Interessen des Berliner Fremdenverkehrs, 28. u. 29.10.1910, S. 2, 5 f., Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

314 Centralstelle für die Interessen des Berliner Fremdenverkehrs, 28. u. 29.10.1910, S. 4, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

315 Ebd.

316 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 60; *Das Programm*, 26.03.1911, o. S.

Im Lessingtheater (mit Otto Brahm als Intendanten) wurde kurz darauf eine weitere Versammlung abgehalten und folgende Resolution beschlossen:

> Diese Steuer nimmt großen Schichten der Bevölkerung die Möglichkeit, sich nach der ernsten Arbeit des Erwerbslebens der notwendigen Erholung zu widmen. Diese Steuer ist geeignet, alle Stätten, die der Kunst und der Unterhaltung dienen, in ihrer Existenzmöglichkeit auf das schwerste zu gefährden. […] Die Versammlung spricht ihre feste Zuversicht aus, dass diese kunst-, kultur- und volksfeindliche Steuer, die angetan ist, ganze Erwerbszweige auszusaugen und zu erdrosseln, von der Stadtverordnetenversammlung mit grösster Entschiedenheit abgelehnt wird.[317]

Auffällig ist, dass in dieser Resolution gleichermaßen die Bedrohung von Kunst *und* Unterhaltung betont wurde. Es wurde nicht das im zweiten Kapitel ausführlich behandelte Bildungsargument angeführt, sondern im Sinne einer breiten Zugänglichkeit und sogar der Erholung der Arbeiter:innenklasse gegen die Einführung der Steuer gekämpft wurde. Im April 1911 wurde die Vorlage dann im Berliner Stadtparlament diskutiert, wobei der umstrittene Steuerentwurf an eine Kommission zurückverwiesen wurde, die mit dem Magistrat verhandeln sollte, inwiefern auch die königlichen Theater dieser Steuer zu unterziehen sein.[318]

Der langjährige Vorsitzende der IAL, Max Berol-Konorah, schrieb rückblickend über die Protestbewegung beziehungsweise auf die letztlich eingeführte Kartensteuer: „Damals standen in Berlin alle Organisationen der Arbeitgeber und Arbeitnehmer vom Schauspiel, Varieté und Kino in gemeinsamer Phalanx zusammen."[319] Doch dann habe der ab Mai 1912 amtierende Stadtkämmerer Gustav Böß (ab 1921 Berliner Oberbürgermeister) eine neue Strategie eingeschlagen, um die Steuervorlage durch die Stadtverordnetenversammlung zu bringen: eine Spaltung der vereinten Interessengruppen entlang der Grenzlinie von Kunst und Unterhaltung.[320]

Tatsächlich erkundigte sich Böß am 26. Oktober 1912 in einem vertraulichen Schreiben bei der Berliner Theaterpolizei,

> welche von den in Berlin belegenen Theatern als Spezialitäten- und Varietétheater anzusehen sind und welche Bühnen nach der Art des Metropoltheaters Revuen und dergleichen aufführen. Gleichzeitig bitte ich noch um gefällige Mitteilung, wieviel Kabaretts in Berlin vorhanden sind, welche Eintrittspreise

---

317 Resolution vom 22.03.1911, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

318 Vgl. *Das Programm*, 16.04.1911, o. S.

319 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 60.

320 Vgl. ebd.

> in jedem einzelnen gezahlt werden und wie hoch die Zahl der Besucher durchschnittlich geschätzt wird.[321]

Bereits im Dezember 1912 lag der neue Entwurf des Magistrats für die Lustbarkeitssteuer vor, die fortan auf die Eintrittskarten von „[k]inematographischen Vorstellungen, Spezialitätenvorstellungen und Variétévorstellungen sowie Theatervorstellungen, bei denen das Rauchen im Zuschauerraum gestattet ist, Zirkusvorstellungen und gewerbsmäßig veranstaltet öffentliche Tanzbelustigungen" erhoben werden sollte.[322] Die Literaturtheater-Spielstätten beziehungsweise Theater, die einem ‚höheren Kunstinteresse' dienten, waren gemäß der neuen Vorlage somit nicht mehr von der geplanten Besteuerung betroffen.

Die IAL führte den Kampf gegen die Einführung der neuen Steuer fort und rief im *Programm* im Februar 1913 zu einer gemeinsamen „Protestversammlung" mit dem IVTDV sowie dem Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband „gegen die vom Berliner Magistrat geplante Kinosteuer" auf.[323] Die zunächst als Lustbarkeitssteuer bezeichnete Abgabe hatte zwischen 1905 und 1912 also einen Namenswechsel erfahren und hieß fortan Kinosteuer beziehungsweise Kinematographensteuer.

3.3.2 *Von der Theatersteuer zur Kinematographensteuer*

Am 8. März 1913 wurde die umstrittene Steuer mit der „Ordnung für die Besteuerung von Kinematographentheatern usw. im Stadtbezirk Berlin" eingeführt.[324] Mit „usw." waren neben Filmvorführungen „Spezialitätenvorstellungen, Varietévorstellungen, Pantomimen und Kunstlaufvorstellungen auf Eisbahnen […]; ferner Revuen, Kabarettvorstellungen, sowie solche Theatervorstellungen, bei denen im Zuschauerraum das Rauchen gestattet ist oder Getränke verabreicht werden;" sowie „Zirkusvorstellungen" und „Tanzbelustigungen" gemeint.[325] Von den Abgaben befreit waren jene „Veranstaltungen, die Zwecken der Wissenschaft, des Unterrichts und der

---

321 Der Stadtkämmerer an das Polizeipräsidium, 26.10.1912, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

322 *Das Programm*, 29.12.1912, o. S.

323 *Das Programm*, 02.02.1913, o. S.; vgl. auch Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 61.

324 Ordnung für die Besteuerung von Kinematographentheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 08.03.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

325 Ordnung für die Besteuerung von Kinematographentheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 08.03.1913, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

Belehrung dienen".[326] Für Kinematographentheater galten die höchsten Steuersätze. Die Berliner Zirkusdirektionen mussten je nach Eintrittspreis eine Steuer zwischen 10 und 20 Prozent pro Karte abführen.[327]

Die Betroffenen hielten auch nach Verabschiedung der Steuerverordnung an ihrem Protest fest.[328] Das *Programm* berichtete im Frühjahr 1913 von einer Versammlung am 19. April im Admiralspalast. Dort sei auf Grundlage der „bisherigen Erfahrungen festgestellt" worden, „daß die angebliche ‚Kinosteuer'" vor allem dem „Wintergarten, dem Admiralspalast, den beiden Zirkussen und den Kabaretts" zur Last falle, gefolgt von „den großen Lichtspieltheatern".[329] Es gebe aufgrund dieser Erkenntnisse „keinen Zweifel […], daß die Existenz der betroffenen Betriebe schwer bedroht ist."[330] In den Akten der Theaterpolizei ist auch ein in diesem Zusammenhang gehaltener Vortrag Carl Bretschneiders überliefert. Darin äußerte sich der Generalsekretär des IVTDV wie folgt über die Annahme der Steuerverordnung durch das Stadtparlament:

> Bekanntlich hat man nicht gewagt, die Theater zu einer Besteuerung heranzuziehen, und man versuchte nun, die durch den Antikinorummel gewaltsam erzeugte Mißstimmung gegen das Kino auszubeuten, um auf diese Weise die Pille den Herren Stadtverordneten schmackhafter zu machen. Und man hat sich nicht darin getäuscht. Für eine Lustbarkeitssteuer waren die Herren nicht zu haben gewesen. Die Kinematographensteuer dagegen leuchtete ihnen ein, und so gelangte das neue Produkt zur Annahme.[331]

Der „Antikinorummel" war tatsächlich hoch im Kurs – in Berlin-Wilmersdorf etwa war bereits 1912 eine Lustbarkeitssteuer ausschließlich für Kinos eingeführt worden.[332] Unter den Literaturtheater-Verbänden engagierte sich 1912 insbesondere der DBV mit dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller als Verbündetem gegen die Konkurrenz durch das Kino.[333] So war etwa in einem

326 Ordnung für die Besteuerung von Kinematographentheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 08.03.1913, S. 6, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

327 Ordnung für die Besteuerung von Kinematographentheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 08.03.1913, S. 4, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

328 Vgl. *Das Programm*, 09.03.1913, 27.04.1913, 04.05.1913, o. S.

329 *Das Programm*, 27.04.1913, o. S.

330 Ebd.

331 Carl Bretschneider, Referat über die Berliner Lustbarkeitssteuer, 28.04.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

332 Vgl. *Das Programm*, 05.05.1912, o. S.

333 Im Jahr 1912 wandte sich der DBV zur Einschränkung der Kinokonkurrenz auch mit einer Petition bzw. einer Denkschrift an den Reichstag (vgl. Bericht der Kommission für die Petitionen, 16.04.1913, in: RTP, S. 1373–1374, hier S. 1373 f.)

Beitrag mit dem Titel „Zur Bewegung gegen die Kinos“ im *Programm* vom 9. Juni 1912 zu lesen, dass „der Bühnenverein und in seiner Gefolgschaft eine Anzahl namhafter Dramatiker es sich [hat] angelegen sein lassen, gegen die Kino-Hochflut Stimmung zu machen […].“[334] Der DBV werde als Maßnahmen gegen die „Kino-Hochflut“ etwa die Einführung einer spezifischen Besteuerung vorschlagen, wie sie in verschiedenen Städten bereits erlassen worden sei.[335] Dem Autor des Beitrags, Leo Herzberg, schien diese Maßnahme fragwürdig:

> Glaubt man nun wirklich, daß eine so machtvolle Industrie, wie sie die Filmfabrikation im Laufe der Zeit geworden ist, ein Gewerbebetrieb, in dem Hunderttausende ihr Brot finden, durch Verfügungen und Verordnungen in ihrer Entwickelung aufgehalten werden kann, nur, damit einigen um ihre Existenz besorgten Theaterdirektoren alle Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt werden sollen?[336]

Der DBV wollte darüber hinaus sogar erwirken, Schauspieler:innen zu verbieten, in Filmen mitzuwirken.[337] Auch in der von der GDBA herausgegebenen Zeitschrift *Der neue Weg* wurden in dieser Zeit Streit- und Denkschriften über die neue Bedrohung durch die Kinematographentheater abgedruckt.[338] In einem Beitrag des bereits mehrfach zitierten Schauspielers und Theaterkritikers Erich Schlaikjer über die vom Kino ausgehende Gefahr war etwa zu lesen, dass sich „[i]n der Fachpresse der Schauspieler […] eine lebhafte Unruhe geltend“ mache.[339] Denn:

> Ein Feind ist im Anmarsch. Wie sollen wir ihm begegnen? Glaub doch um Himmelswillen nicht, daß es ein harmloser Gegner ist! Im verflossenen Jahr hat er allein 32 Theater bankerott und damit ungefähr 500 bis 600 Schauspieler

334 *Das Programm*, 09.06.1912, o. S.

335 Vgl. ebd. Die sogenannte Kinematographensteuer und ihre Folgen für den Film sind im Verhältnis zu den Konsequenzen der Lustbarkeitssteuer für Theaterformen wie Zirkus und Varieté besser erforscht. Der Kulturhistoriker Jan-Pieter Barbian schreibt etwa, dass „[d]ie seit der Mitte der 20er Jahre feststellbare finanzielle Krise der deutschen Filmindustrie […] auch die Folge einer verfehlten Steuerpolitik des Reichs und der Kommunen [war]. Die Belastung durch die sogenannte Lustbarkeitssteuer, die an einzelnen Orten bis zu 80% des Eintrittspreises ausmachte, führte zu einem Rückgang der Besucherzahlen. Der zog die Programmreduzierung oder gar Schließung zahlreicher Kinos nach sich.“ (Jan-Pieter Barbian, „Politik und Film in der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Kulturpolitik der Jahre 1918 bis 1933“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 80.1 (1998), S. 213–246, hier S. 241).

336 Ebd.

337 Vgl. *Der neue Weg*, 13.04.1912, o. S.

338 Vgl. *Der neue Weg*, 13.04.1912 u. 11.05.1912, o. S.

339 *Der neue Weg*, 13.04.1912, o. S.

> brotlos gemacht. Seine Macht nimmt täglich zu. […] Der Feind steht bereits vor den Toren! […] Dieser Feind ist das Kino.[340]

Es ist also keinesfalls auszuschließen, dass es dem Stadtkämmerer Gustav Böß auch dank der Umbenennung der Steuer gelungen war, diese durch das Stadtparlament zu bringen. Und betrachtet man die Entwicklungen des Berliner Lustbarkeitssteuerprojekts von 1905 bis 1913 beziehungsweise der entsprechenden Protestbewegung, so lässt sich als Erfolg der Literaturtheater-Vertreter:innen verzeichnen, dass es ihnen – aufbauend auf dem etablierten Diskurs – gelungen war, die Steuer auf bestimmte Theaterformen und auf die Kinos abzuwälzen. Berlin war im Übrigen nicht die einzige deutsche Stadt, in der für Zirkusse und Varietés im Vergleich zu den Literaturtheater-Spielstätten besonders hohe Steuersätze galten – wenn letztere nicht gänzlich von der Steuer befreit waren.[341]

Nicht ohne ironischen Unterton hatte IAL-Syndikus Richard Treitel bereits 1905 über das Projekt der sogenannten Billettsteuer in der *Schaubühne* geschrieben:

> Theater ist Vergnügen. Und Vergnügen soll und muß man bezahlen. Wird wirklich moralischer oder kultureller Einfluß vom Theater geübt, nun, so werden eben nur dieses Einflusses teilhaftig werden, die da zahlen können. Wir habens herrlich weit gebracht. Es ist immerhin gut, einmal zu sehen, wie man oben offen denkt.[342]

Diese Erkenntnis lässt sich zweifelsohne auch auf die Einführung der sogenannten Kinematographensteuer übertragen.

Mehrere in den Polizeiakten archivierte Zeitungsausschnitte geben Aufschluss über die Protestveranstaltungen im April 1913 sowie die Folgen der Kinematographensteuer. Ein Artikel in der *Berliner Morgenpost* vom 20. April 1913 fragte etwa: „Schließung der Berliner Vergnügungslokale?" Der Artikel berichtete über die bereits genannte Versammlung im Admiralspalast, der zufolge „[d]ie Existenz der betroffenen Betriebe […] auf das Schwerste bedroht" sei.[343] Aufgrund der erhöhten Kartenpreise komme weniger Publikum, weshalb die Einnahmen binnen eines Monats bereits „bedeutend

---

340 Ebd.

341 Vgl. *Das Organ*, 18.09.1909, S. 3; 27.11.1909, S. 5 f.

342 Richard Treitel, „Billettsteuer [1905]", in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. Theaterrechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 41–42, hier S. 41.

343 Zeitungsausschnitt *Berliner Morgenpost*, 20.04.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

zurückgegangen“ seien.[344] Daher sei in der Versammlung „unter allgemeiner Zustimmung der Vorschlag gemacht“ worden, „ein Ende mit Schrecken einem Schrecken ohne Ende vorzuziehen, und die Etablissements zu schließen.“[345] Dabei handelte es sich gewiss auch um eine Drohgebärde gegenüber der städtischen Politik – aber nicht nur. So war Anfang November 1913 im *Berliner Börsen-Courier* Folgendes zu lesen:

> Es wird Ihnen nicht unbekannt geblieben sein, daß der Leiter des Zirkus Busch bereits beschlossen hat, von der Direktion des Zirkus zurückzutreten, da es ihm unmöglich ist, die Schädigungen, welche diese Steuer für ihn im Gefolge hat, weiter zu tragen. [...] Die Folge war zunächst eine Verminderung des Besuchs und eine Abwanderung des Publikums auf billigere Plätze, wodurch zum Beispiel im Zirkus Busch nachweislich ein täglicher Einnahmeverlust von 1000 bis 2000 Mark entstand.[346]

Die Erfahrungen bezüglich des Umsatzrückganges deckten sich laut des Berichts mit denjenigen von Circus Schumann und durch die Schließung des Circus Busch seien zwischen 500 und 600 Angestellte arbeitslos geworden.[347]

3.3.3 *Circus Busch schließt, zumindest temporär*

Der *Berliner Börsen-Courier* veröffentlichte am 10. Mai 1913 einen Bericht über die Folgen der Lustbarkeitssteuer, in dem er auch aus einem längeren Schreiben von Circus Busch zitierte. Darin warf das Zirkusunternehmen den Stadtverordneten „große Leichtfertigkeit“ und „Willkür“ vor und merkte an, dass die Steuer im „denkbar ungünstigsten Moment“ eingeführt worden sei.[348] Aufgrund des Preisanstiegs bei den Eintrittskarten rechnete der Zirkusdirektor mit Einnahmeeinbußen insbesondere durch das Leerbleiben von Plätzen in den teureren Kategorien und zog daher in Erwägung, seinen Aufenthalt in Berlin in Zukunft zu verkürzen.[349]

---

344 Ebd.

345 Ebd.

346 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 04.11.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

347 Vgl. ebd.

348 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 10.05.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin. Im April 1913 hatte die seit Ende 1908 anhaltende, wirtschaftliche Konjunkturphase ihr Ende gefunden – die Arbeitslosenquote stieg rasch an und viele, bereits angeschlagene Unternehmen sahen sich in ihrer Existenz bedroht (vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 610). Möglicherweise beschrieb Paul Busch den Zeitpunkt der Steuereinführung deshalb als besonders schlecht.

349 Vgl. ebd.

Erhebliche Einnahmeausfälle sah auch Albert Schumann auf sich zukommen.[350] Einem kurzen Beitrag im *Berliner Tageblatt* vom 4. April 1913 ist zu entnehmen, dass sich bei Circus Schumann „die Wirkungen der Lustbarkeitssteuer auf das unangenehmste fühlbar machen. Viele Besucher kehren an der Abendkasse um, weil sie nicht gewillt sind, die erhöhten Preise zu zahlen."[351] Die Einbußen beliefen sich laut dem *Berliner Tageblatt* auf mindestens 60 Prozent.[352] Einem anderen Bericht zufolge hatte Circus Schumann entschieden, die Besteuerung nicht auf das Publikum abzuwälzen, sondern die Kosten selber zu tragen.[353] Im April 1913 berichtete das *Programm* dann über das aufgrund der Steuereinführung von Albert Schumann gefasste Vorhaben, den Markthallenzirkus an Max Reinhardt zu verkaufen.[354]

In dem bereits erwähnten, im *Börsen-Courier* abgedruckten Text von Circus Busch heißt es an einer Stelle: „Durch die Belastung des Geschäftsbetriebs durch immer neue behördliche Verfügungen, Versicherungsabgaben usw. usw. ist ein rentabler Betrieb heute bereits auf das äußerste erschwert."[355] Wenngleich das Schreiben programmatischer Natur ist, so lässt sich durch diese Ausführung dennoch etwas besser verstehen, warum die Zirkusse ab den 1910er Jahren nach und nach an Strahlkraft verloren. Denn durch die auf den zurückliegenden Seiten geschilderten neuen Bauverordnungen, gewerberechtlichen Einschränkungen, Spielverbote an Feiertagen sowie die strengeren Zensurmaßnahmen dürfte der Spielbetrieb der Berliner Zirkusse nach 1900 tatsächlich zunehmend kompliziert und weniger rentabel geworden sein. Die goldenen Jahre der Berliner Zirkuskultur waren Anfang des 20. Jahrhunderts zwar noch nicht komplett vorbei, ihr Zenit jedoch bereits seit einiger Zeit überschritten.

Einem Zeitungsausschnitt aus dem *Vorwärts* mit dem Titel „Das Ende des Zirkus Busch?" vom 16. Oktober 1913 ist zu entnehmen, dass die beiden Berliner Zirkusse – nach bis dato erfolglosen Verhandlungen – versucht hätten, mit „einer Eingabe an das Ministerium" eine Senkung der Steuersätze zu

350 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 01.04.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

351 Zeitungsausschnitt *Berliner Tageblatt*, 04.04.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

352 Ebd.

353 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 4. November 1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

354 Vgl. *Das Programm*, 06., 13. u. 20.04.1913, o. S. Die Fachzeitschrift berichtete im Zusammenhang mit der Lustbarkeitssteuer auch über die finanziellen Schwierigkeiten des Apollo-Theaters (Varieté, Operetten), die zu dessen Schließung und Umwandlung in ein Kino geführt hätten (vgl. ebd.).

355 Zeitungsausschnitt *Berliner Börsen-Courier*, 10.05.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

erwirken.[356] „Was aus dem Zirkus Busch wird, wenn diese Eingabe unberücksichtigt bleibt“, sei noch unklar.[357] Am Folgetag äußerte sich auch die *Vossische Zeitung* zum möglichen Ende von Circus Busch:

> Von anderer Seite ist behauptet worden, daß das Aufhören des Zirkus Busch durch die städtische Lustbarkeitssteuer veranlaßt wurde. Diese Behauptung ist, wie wir versichern können, nicht zutreffend. Der Grund ist vielmehr der, daß der Staat den Platz, auf dem sich der Zirkus befindet, für andere Zwecke gebraucht und daher nicht den Pachtvertrag mit dem Zirkus Busch zu erneuern beabsichtigt.[358]

Doch mit dem Pachtvertrag hatte die Schließung von Circus Busch nichts zu tun. Anfang Dezember 1913 verkündeten die *Berliner Morgenpost* und der *Berliner Börsen-Courier* den Rücktritt von Paul Busch zum 31. März 1914. Albert Schumann werde künftig das Gebäude von Circus Busch pachten und den deutlich größeren Markthallenzirkus zunächst vermehrt an Max Reinhardt vermieten und perspektivisch gänzlich an diesen abtreten.[359] Paul Busch informierte die Behörden darüber, dass er seine Spielstätte ab September 1914 an Schumann vermieten werde. Seiner Einschätzung nach bestehe keine Hoffnung mehr, „dass die Lustbarkeitssteuer vor Ablauf von 2 Jahren aufgehoben wird, welche für diese Steuer als Probezeit angesetzt ist“, womit für ihn „jeder geschäftliche Gewinn illusorisch“ geworden sei, weswegen er seinen Betrieb auflösen werde.[360] Der zu diesem Zeitpunkt 63-jährige Zirkusdirektor war offenbar (im Gegensatz zu Albert Schumann) nicht bereit, sein Unternehmen mit weniger Rendite weiterzuführen.[361] Das *Programm* kommentierte die Schließung wie folgt:

> So aber hat er [Paul Busch, Anm. M. H.], seit die Lustbarkeitssteuer in Kraft getreten ist, Hunderttausende für die Steuer hinlegen müssen und da er nicht die Lust hat, für eine Sache zu arbeiten, die weder ihm noch seinen Leuten Nutzen bringen kann, so zieht er es vor, das Geschick des Zirkus in andere Hände zu geben und sich selbst die wohlverdiente Ruhe zu gönnen.[362]

---

356 Zeitungsausschnitt *Vorwärts*, 16.10.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, Landesarchiv Berlin.

357 Ebd.

358 Zeitungsausschnitt *Vossische Zeitung*, 17.10.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1923, Landesarchiv Berlin.

359 Zeitungsausschnitte *Berliner Börsen-Courier* u. *Berliner Morgenpost*, 03.12.1913, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

360 Zit. n. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 29. Laut Winkler handelt es sich bei der Quelle um ein Schreiben von Circus Busch an die Königliche Ministerial-, Militär- und Baukommission vom 16. Dezember 1913, das sich im Landesarchiv Berlin befindet.

361 Vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 21, 28 f., 56.

362 *Das Programm*, 28.12.1913, o. S.

Buschs Rückzug in den Ruhestand sollte jedoch nur von kurzer Dauer sein: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 durchkreuzte seine Pläne. Nachdem Albert Schumann den Pachtvertrag mit Circus Busch aufgelöst hatte, beschloss Paul Busch, gemeinsam mit seiner Tochter Paula den Spielbetrieb ab September 1915 wiederaufzunehmen.[363] Im *Programm* schaltete er im Mai 1915 eine Anzeige mit dem Hinweis, dass „Offerten von Artisten nichtfeindlicher Nationalität [...] erwünscht" seien.[364] Für die Wiedereröffnung engagierte Busch einen Großteil des alten Personals und kündigte zwei Pantomimen an.[365]

Es lässt sich nicht genau beziffern, wie schwer die Einführung der Lustbarkeitssteuer auf den beiden großen Berliner Zirkusbetrieben lastete. Gleichwohl kann davon ausgegangen werden, dass sie mit einer geringeren Rendite und entsprechend auch mit einem geringeren Investitionskapital, etwa für große Inszenierungen oder Baumaßnahmen, arbeiten mussten. Nach Einführung der Steuer beschloss Paul Busch, sich in den Ruhestand zu begeben, und Albert Schumann, den Markthallenzirkus an Max Reinhardt abzutreten. Zweifellos löste also die Einführung der Lustbarkeitssteuer Veränderungen aus, die sich letztlich auch auf das Verhältnis von Zirkus und ‚Theater' in Berlin auswirkten.

***

Wie bereits im zweiten Kapitel gesehen, versuchte Paul Busch in den Jahren 1922 und 1923 zum wiederholten Mal und unter anderem mit einem Gutachten des DBV-Syndikus Paul Felisch darauf hinzuwirken, von der Theaterpolizei ein ‚höheres Kunstinteresse' anerkannt zu bekommen.[366] So sollte das Unternehmen von der Lustbarkeitssteuer befreit werden.[367] Im Februar 1920 war die Kinematographen-Steuerverordnung vom März 1913 aktualisiert und

---

363 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 126; Schreiben Circus Busch an das Polizeipräsidium, 1. September 1915, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

364 *Das Programm*, 02.05.1915, o. S.

365 *Das Programm*, 22.08.1915, o. S.

366 Vgl. Schreiben Paul Busch an Polizeipräsidium, 25.08.1922, Schreiben Polizeipräsidium an GDBA, 15.06.1923, Schreiben Präsidium der GDBA an Polizeipräsidium, 12.07.1923, Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

367 Vgl. Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.

erweitert worden.[368] Auch gewerbliche Theatervorstellungen und Ballette sowie Radrennen und Ringkämpfe unterlagen fortan dieser Besteuerung.[369] Die Vorstellungen der nach 1918 in Staats- und Stadttheater umgewandelten Literaturtheater- und Opern-Spielstätten waren, da ihre Vorstellungen „Zwecken der Wissenschaft, des Unterrichts und der Belehrung dienen",[370] von der Steuer ausgenommen. Auch Theaterveranstaltungen, „die ohne jede auf Gewinnerzielung gerichtete Absicht ausschließlich der Förderung der Kunst oder der Volksbildung dienen",[371] konnten vom Magistrat nach einer Prüfung durch Sachverständige von der Steuer befreit werden.

Auch 1920 formierte sich Protest gegen die Ausweitung der Steuer. Der IVTDV wandte sich an die Theaterpolizei mit der Bitte um eine Anpassung der Steuerordnung zugunsten der großen Berliner Varietés, Apollo-Theater und Wintergarten, sowie zugunsten von Circus Busch, dem letzten noch bestehenden festen Berliner Zirkus. Aufgrund der „erdrosselnden Wirkung" dieser Steuer sei eine Änderung „unabweisbar."[372] Doch die Berliner Behörden hielten auch in den überarbeiteten Versionen der Steuerverordnung an der Besteuerung der Eintrittskarten von Zirkus- und Varietévorstellungen fest. Nach der abermaligen Überarbeitung der Verordnung im Jahr 1922 galt für Theatervorstellungen, Revuen, Ballette und Kunsttänze wie auch für Zirkusvorstellungen ein Steuersatz von 15 Prozent pro Eintrittskarte und bei Varieté-, Spezialitäten- und Tingeltangel-Vorstellungen 20 Prozent.[373] Von der Steuer befreit waren

> Theatervorstellungen, Ballette, Konzerte, […] sowie Vorführungen der Tanzkunst, welche von den Ländern in öffentlichem Interesse unternommen, unterhalten oder wesentlich unterstützt werden, sowie Veranstaltungen, welche ohne

368 Ordnung für die Besteuerung von Kinotheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 06.02.1920, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

369 Vgl. Ordnung für die Besteuerung von Kinotheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 06.02.1920, S. 3, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

370 Vgl. Ordnung für die Besteuerung von Kinotheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 06.02.1920, S. 12, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

371 Ordnung für die Besteuerung von Kinotheatern usw. im Stadtbezirk Berlin, 06.02.1920, S. 12 f., Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

372 Schreiben IVTDV an das Polizeipräsidium, 12. Mai 1920, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

373 Vgl. Ordnung für die Besteuerung von Vergnügungen usw. in der Stadt Berlin, 28.02./30.03.1922 in der Fassung des Nachtrages vom 07.05.1925, S. 14, 16, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

> die Absicht der Gewinnerzielung ausschließlich zum Zwecke der Kunstpflege oder der Volksbildung unternommen werden und von der Landesregierung als gemeinnützig ausdrücklich anerkannt sind.[374]

Der Textauszug illustriert die Verschiebung der Situation nach 1918. Die ‚neuen' Stadt- oder Staatstheater boten Vorführungen, „welche von den Ländern in öffentlichem Interesse" und „zum Zwecke der Kunstpflege oder der Volksbildung unternommen" wurden. Mit anderen Worten: Die verstaatlichten oder kommunalisierten Schauspielbühnen und Opernhäuser waren als öffentlich subventionierte, der Kunst und Bildung verpflichtete Theaterformen von der Vergnügungs- oder Lustbarkeitssteuer ausgenommen.[375]

Im Jahr 1927 stand in Berlin eine überarbeitete Vergnügungssteuerverordnung zur Debatte, der zufolge die verschiedenen Theaterspielstätten beziehungsweise -formen neu klassifiziert werden und die Steuersätze für ‚künstlerisch hochstehende' Vorstellungen gesenkt werden sollten. Die Vorlage wurde jedoch von der Stadtverordnetenversammlung abgelehnt, sodass in Berlin zwischenzeitlich die Bundesverordnung bezüglich der Abführung der Vergnügungssteuer in Kraft trat.[376] Am 9. Juni 1921 war nämlich vom damaligen Reichsrat eine bundesweite Vergnügungssteuer eingeführt worden: Hatten die einzelnen Gemeinden bislang keine derartige Steuer erhoben, wurden fortan öffentliche ‚Vergnügungen' in ihrem Bezirk mit 10 bis 25 Prozent pro Eintrittskarte besteuert. Für Gemeinden, die bereits vor diesem Datum eine solche Steuer eingeführt hatten, veränderte sich durch das neue Gesetz nichts.[377]

---

374 Ordnung für die Besteuerung von Vergnügungen usw. in der Stadt Berlin, 28.02./30.03.1922 in der Fassung des Nachtrages vom 07.05.1925, S. 5, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

375 Vgl. Bekanntmachung der Bestimmungen über die Vergnügungssteuer, 09.06.1921, in: Reichsgesetzblatt, Bd. 1921, Nr. 8212, (RGBl. 1921/8212), S. 856.

376 Vgl. Zeitungsausschnitte *Vorwärts*, 23.03.1927; *Berliner Lokal-Anzeiger*, 31.03.1927; *Berliner Morgenpost*, 31.03.1927; *Deutsche Zeitung*, 10.05.1927; *Neue Zeit*, 01.07.1927; *Berliner Tageblatt*, 07.07.1927; Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

377 Vgl. RGBl. 1921/8212, S. 856. Paul Felisch verwies in dem Gutachten über Circus Busch im August 1922 außerdem darauf, dass durch die Vergnügungssteuerverordnung vom 9. Juni 1921 eine neue Begrifflichkeit eingeführt worden sei, die sich nicht mit denjenigen der Reichsgewerbeordnung decke, und zwar: „künstlerisch hochstehende Veranstaltungen". Felisch fügte hinzu: „Obgleich die Gewerbeordnung die Steigerungsform ‚höher' gebraucht, könnte man der Meinung sein, dass die ‚hochstehenden Veranstaltungen' ganz besonders hochartig sein sollen […]." (Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.08.1922, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566, Landesarchiv Berlin.).

Im Zusammenhang mit dem Inkrafttreten der Vergnügungssteuer des Reichrats in Berlin präzisierte das preußische Innenministerium am 30. Mai 1928, dass Zirkusvorstellungen nicht als „künstlerisch hochstehend" angesehen werden könnten, „da der Begriff [...] wirkliche Kunstpflege im Sinne höherer Kunst mit geistigem Charakter voraussetzt."[378] Die Steuersätze auf die Eintrittskarten der Zirkusse könnten daher lediglich in Einzelfällen von den Gemeinden gesenkt werden. Ein derartiges Entgegenkommen sei bei „führenden Unternehmen auf diesem Gebiet" gerechtfertigt, da ihnen „ein Wert im Sinne guter Volksunterhaltung und -belehrung zuerkannt werden" könne.[379] Das Entgegenkommen sei sogar „erwünscht, weil die Zirkusunternehmen, wie das Zusammenbrechen zweier bedeutender Zirkusse im letzten Jahre beweist, mit großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen" hätten.[380]

Als vermeintlich echte, ‚höhere' Kunst „mit geistigem Charakter" wurden Zirkusdarbietungen in Preußen also auch im Jahr 1928 keinesfalls angesehen, doch schien das Innenministerium zumindest „führenden Unternehmen" einen gewissen kulturellen Wert beimessen zu wollen. Waren dies vielleicht die Früchte der jahrelangen Kämpfe von Circus Busch und Circus Schumann sowie der Lobbyarbeit des ab 1920 bestehenden Allgemeinen Circus-Direktoren-Verbands (ACDV)? Oder bemerkten die Behörden Ende der 1920er Jahre schlichtweg, dass selbst größere und traditionsreiche Zirkusunternehmen langsam, aber sicher von der Bildfläche verschwanden?

3.4 Die Zirkusse verschwinden

Nach der Jahrhundertwende wandten sich die Artistik-Vereinigungen mit Petitionen an den Reichstag, sie verfassten Denkschriften, organsierten Protestversammlungen, verhandelten mit Behörden und Politik. Nach nur oder nicht einmal zehnjähriger Existenz konnten sich die IAL wie auch der neu gegründete IVTDV im Dezember 1911 neben den ‚alten' Bühnenverbänden in die Vorbereitung des Reichstheatergesetzes einbringen. Kurzum:

---

378 Abschrift aus dem Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung, 30.05.1928, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

379 Ebd.

380 Ebd. Es könnte sich dabei um Circus Corty-Althoff mit Hauptsitz in Münster und Circus Blumenfeld aus Magdeburg gehandelt haben, die beide 1927 den Betrieb einstellen mussten (vgl. Rita Kauder-Steiniger, „Circus in Münster", in: *Magazin Stadtmuseum Münster* (11.01.2016), https://magazin.stadtmuseum-muenster.de/orte/circus (Zugriff 05.11.2021); o. A., „Circus Blumenfeld", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Circus_Blumenfeld (Zugriff 05.11.2021); G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 116).

Die Artistik-Vereinigungen vertraten ihre Interessen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, gegen teils massive Widerstände, offensiv nach außen. Aber auch nach innen wurde, unter anderem in den Fachzeitschriften, ein Narrativ der Aufwertung und des Aufstiegs – inklusive einer deutlichen Abgrenzung gegenüber dem sogenannten Tingeltangel – kultiviert. Infolge ihrer unermüdlichen Organisations-, Institutionalisierungs- und Distinktionsbemühungen schienen die Artist:innen somit, zumindest ein Stück weit, in der bürgerlichen Gesellschaft anzukommen.

Passend zu dieser Dynamik veranstaltete die IAL im Frühjahr 1914 in der Nähe des Berliner Zoos die Erste Varieté Ausstellung, kurz EVA.[381] Das Organ des IVTDV schrieb diesbezüglich am 16. Mai 1914 in einem langen, euphorischen Bericht: „Von vornherein sei es gesagt: Diese Veranstaltung ist für uns ein historischer Merkstein. Die Geschichte der Artistik wird fortan mit einer Zeit ‚vor' und ‚nach' der ‚Eva' zu rechnen haben."[382] Der langjährige IAL-Präsident Max Berol-Konorah notierte seinerseits im Rückblick auf das Ereignis:

> Fast alles, was an Industrien und Gewerben dem Varieté oder Zirkus dient, hatte hier seine Erzeugnisse ausgestellt: Dekorationsfirmen, Perücken- und Schminkefabriken, Litho- und Plakatdruckereien, Kostümateliers, die Produzenten von Zauberapparaten, Musikinstrumenten, Perlen, Flittern und Bühnenschmuck, Beleuchtungsapparaten, Requisiten, Filz- und Kokosteppichen, Zirkuszelten, Sattelzeug, Reiseeffekten und hundert anderen Bedarfsartikeln. Daneben gab es eine historische und literarische Abteilung mit Handschriften, Stichen, Plakaten, Photographien und Originalrequisiten berühmter Artisten. Außerdem wurden dem Publikum auf fünf Bühnen sowie in der Luft von 11 Uhr morgens bis 11 Uhr abends fast unaufhörlich Vorführungen geboten. […] Die Ausstellung […] sollte nur vom 9. bis 24. Mai dauern, mußte aber bis zum 3. Juni verlängert werden.[383]

Die EVA bot also nicht nur Akteur:innen der affiliierten Gewerbezweige und Künstler:innen eine Plattform, sondern versammelte offenbar auch Materialien, die der bis dato ausstehenden Zirkus- und Varieté-Geschichtsschreibung dienen sollten. Doch nur zwei Monate nach Ende der EVA brach im August 1914 der Krieg aus und organisierte alles neu. So wurde die EVA auch nicht zu einem „historische[n] Merkstein" der „Geschichte der Artistik" wie vom *Organ* vorausgesagt,[384] sondern geriet in Vergessenheit.

---

381 Vgl. auch *Das Programm*, 17. u. 24.05.1914, o. S.
382 *Das Organ*, 16.05.1914, S. 1.
383 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 62 f.
384 *Das Organ*, 16.05.1914, S. 1.

3.4.1 *August 1914: Krieg, Krise und Konkurrenz*

> Variétés sind überall geschlossen. Geschlossen, weil die Artistentruppen zerrissen sind; weil die Theatermeister und Kontrolleure eingezogen sind; weil das Orchester nur halb komplett ist. Auch weil kein Publikum kommt. Engagementsverträge sind wertlos wie Fidibusse. Ob eine Kriegsklausel darin ist und wie sie lautet […] – alles ist gleichgültig. […] Artisten können nicht eintreffen; die Eisenbahnen befördern weder sie noch ihr Gepäck. […] Den Zirkussen ist das Pferdematerial zum Teil wegrequiriert worden; sie kriegen auch keine Lowrys [gemeint sind ‚lorries', Anm. M. H.], um reisen zu können; dazu kommt die Mobilmachung ihres Personals.[385]

Zeilen aus dem *Programm* vom 9. August 1914. „Die Artistenschaft ist durch den so jäh hereingebrochenen Krieg hart in Mitleidenschaft gezogen worden",[386] fuhr das IAL-Organ in der gleichen Ausgabe kurz nach Kriegsbeginn fort. Es wurde von deutschen Artist:innen berichtet, die fluchtartig eines der „feindlichen Länder" verlassen mussten und „mittellos mit den letzten Zügen und ohne Gepäck oder Requisiten" im Deutschen Reich angekommen seien; von wehrpflichtigen deutschen Artisten, die im Ausland bereits in Kriegsgefangenschaft geraten seien; von Kollegen, die sich zum Kriegsdienst verabschiedet hätten; von russischen und französischen Artist:innen, die nicht wüssten, wie sie ausreisen sollen oder „in Verdacht der Spionage geraten sind" und „in Schutzhaft genommen werden sollen."[387] Alles schien sich beinahe über Nacht verändert zu haben: „Man lebt geradezu in einer anderen Welt. Einer Welt in Waffen. Einer Welt, in der buchstäblich alle bisherigen Werte anders bewertet werden, alle bisherigen Erfahrungen auf den Kopf gestellt sind, alles, was man bisher Logik nannte, umgekrempelt ist."[388]

Auch das *Programm* veränderte sich. So wurde die Zeitschrift mit Beginn des Kriegs und in seinem weiteren Verlauf durch die allgemeine Ressourcenknappheit deutlich dünner und teurer.[389] Zudem erschien die bisher – dem internationalistischen Selbstverständnis der Artist:innenschaft entsprechende – mehrsprachige Zeitschrift ab dem Sommer 1914 nur noch auf Deutsch. Dazu zählte auch eine „Verdeutschung der Artistensprache", für die Berol-Konorah im *Programm* noch im Dezember 1914 konkrete Vorschläge unterbreitete.[390] Zur Begründung dieser Maßnahme hieß es: „Die Fachsprache

385 *Das Programm*, 09.08.1914, o. S.
386 Ebd.
387 Ebd.; vgl. auch Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 6 f.
388 Ebd.
389 Vgl. auch *Das Programm*, 10.06.1917, o. S.
390 Vgl. *Das Programm*, 06.12.1914, o. S.

der Artistenschaft wimmelt von Fremdwörtern, was an sich bei der Internationalität unseres Berufes natürlich nicht zu verwundern ist".[391] Doch sei jetzt der Moment gekommen, die „Bemühungen des Deutschen Sprachvereins" zu unterstützen, „das deutsche Volk zur Vermeidung der Fremdwörter anzuhalten und die deutsche Sprache von Fremdwörtern zu säubern [...]."[392] Die Begriffe, die Berol-Konorah vorschlug, waren Alternativen zu aus dem Französischen oder dem Englischen entlehnten Fachausdrücken: Das Varieté sollte fortan Schau- oder Buntbühne genannt werden, die Konzession neuerdings Spielerlaubnis, eine Offerte künftig Angebot, die Saison von nun an Spielzeit, die Clowns ab sofort Spaßmacher, und „Chapiteau und Tent heißen natürlich Zelt".[393] Wie gesehen verwendete Paul Busch im März 1917 in einem Schreiben an die Theaterpolizei den Begriff ‚Spaßmacher' für die Bekanntgabe eines Auftritts seiner Clowns.[394]

Nicht nur auf die Mehrsprachigkeit des Berufsfelds sowie auf das Identitätsverständnis der Artist:innen wirkte sich der Erste Weltkrieg aus, sondern auch auf die internationale Mobilität sowie die länderübergreifenden Bündnisse und Netzwerke. Mit der Frage „Was wird mit uns?" blickte ein militärdienstleistender Artist im *Programm* im August 1917 auf die Zeit nach dem Krieg.[395] Er wolle zurück in seinen alten Beruf, doch „für uns internationale Schaunummern bleibt die Frage vorläufig offen, weil wir Schaunummern auf das Ausland angewiesen sind."[396] Außerdem zählten die „Kriegsjahre [...] doppelt", womit 1917 „schon sechs Jahre unserer besten Zeit geopfert" seien.[397]

Erschwerend komme hinzu, dass die deutschen Artist:innen im Ausland inzwischen verhasst seien.[398] Zu dieser Einschätzung passt ein Beitrag aus dem gleichen Jahr mit der Überschrift „Internationalität!", der zu dem Schluss kommt, dass der Zugang zum internationalen Arbeitsmarkt für deutsche Artist:innen nach dem Krieg nicht mehr gewährleistet sein werde. So habe der russische Artistik-Verband bereits im Herbst 1914 seine deutschen Mitglieder ausgeschlossen. Die britische Variety Artists Federation (VAF) sei diesem Beispiel Anfang 1916 gefolgt und habe ein Auftrittsverbot für deutsche und österreichische Artist:innen bis drei Jahre nach Kriegsende beschlossen. Auch die französische Union Syndicale des Artistes Lyriques habe sich diesem Beschluss

391 Ebd.
392 Ebd.
393 Ebd.
394 Vgl. Circus Busch an das Polizeipräsidium, 30.03.1917, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.
395 *Das Programm*, 26.08.1917, o. S.
396 Ebd.
397 Ebd.
398 Vgl. ebd.

inzwischen angeschlossen.[399] Wie einleitend erwähnt hatte sich die IAL ab 1908 mit britischen, französischen und US-amerikanischen Artist:innenverbänden affiliiert und drei Jahre vor Kriegsausbruch gemeinsam die Weltliga der Artistik-Organisationen gegründet.[400] Nach Kriegsende versuchte Berol-Konorah vergeblich im Namen der IAL, mit der VAF in London zu verhandeln. Daher entschied die IAL im November 1920, „auch in Deutschland Engländer so lange nicht auftreten zu lassen, bis die V. A. F. ihren Beschluß aufhebe."[401] Im Februar 1921 fanden die einzelnen nationalen Verbände dann in Rotterdam zusammen, um die Weltliga neu zu gründen. Trotz eines Vermittlungsversuchs von französischer Seite führte die andauernde Auseinandersetzung zwischen VAF und IAL dazu, dass die neue Ligue Mondiale des Organisations des Artistes mit Sitz Brüssel ohne die VAF gegründet wurde.[402] Auch wenn mit der Neugründung an die Bündnisse aus der Zeit vor 1914 angeknüpft werden konnte, stellte der Erste Weltkrieg für die internationale Praxis der Artist:innen und Zirkusgesellschaften eine tiefgreifende Zäsur dar, deren Ausmaß und vielschichtige Konsequenzen sich heute nur erahnen lassen.

Auch während des Kriegs bemühten sich die deutschen Artistik-Verbände, das gesellschaftliche Ansehen von Artist:innen weiter zu verbessern. So organisierten sie am 12. Oktober 1917 einen sogenannten Nationaltag, an dem die Einnahmen aller Vorstellungen in Kriegsanleihen flossen.[403] Auch Circus Busch und Circus Schumann beteiligten sich an der Aktion.[404] Die GDBA und der DBV hatten bereits am 12. April 1917 einen derartigen Nationaltag der Deutschen Bühnen orchestriert und dabei offenbar mehrere Millionen Reichsmark eingenommen. Die Organisationen der Artist:innen waren in die Planung seitens der Literaturtheater-Verbände nicht miteinbezogen worden, weshalb sich das *Programm* bemühte klarzustellen: „Das Varieté, der Zirkus und das Kabarett waren ohne Kenntnis der Absicht der Angehörigen der dramatischen Kunst geblieben […]." Dafür gebe

> [d]ie gegenwärtig zur Zeichnung aufgelegte 7. Kriegsanleihe […] nunmehr den Berufsgenossenschaften unserer so oft und zu Unrecht befehdeten Kunstrichtung die Gelegenheit, aus ihrer bislang der Öffentlichkeit gegenüber beobachteten Zurückhaltung herauszutreten. […] Auch wir sind vollwertige Staatsbürger, die hinter niemand zurückstehen.[405]

399 Vgl. *Das Programm*, 15.04.1917, o. S.
400 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 38 f., 58 f.
401 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 85.
402 Vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 86, 90 f.
403 *Das Programm*, 23.09.1917, o. S.
404 Vgl. *Das Programm*, 07.10.1917, o. S.
405 *Das Programm*, 23.09.1917, o. S.

Die Zirkusunternehmen standen nach Kriegsausbruch vor diversen Herausforderungen.[406] Darüber berichteten auch die wöchentlich erscheinenden „Circus-Nachrichten" im *Programm*: von zum Kriegsdienst eingezogenen Künstlern, von der Konfiskation von Zirkuspferden zu militärischen Zwecken sowie von großen Reise- und Transportschwierigkeiten insbesondere für Wanderunternehmen.[407] Im Laufe des Kriegs kamen außerdem eine stetige Verteuerung des Reiseverkehrs, Ressourcenknappheit bei Beheizung und Beleuchtung sowie große Engpässe bei der Versorgung der verbliebenen Tiere hinzu, die viele Zirkusse dazu zwangen, den Spielbetrieb auf Eis zu legen.[408] Das *Organ* berichtete unter der Überschrift „Zirkuspferde als ‚Luxuspferde'" im Oktober 1917, dass in Berlin eine Verfügung erlassen worden sei, der zufolge Luxuspferde von den Verteilstellen keinen Hafer und kein Heu mehr erhalten sollten. Zirkuspferde fielen ebenfalls in die Kategorie der Luxuspferde, wogegen die beiden Berliner Zirkusdirektionen Busch und Schumann laut Bericht umgehend Einspruch erhoben.[409] Der Artikel endet mit den Worten: „Wird ihnen trotzdem der Haferbezug verweigert, so werden sowohl der Zirkus Schumann wie auch der Zirkus Busch ihre Pforten schließen müssen."[410]

Ein anderer Bericht mit der Überschrift „Vom Zirkus. Unsere Zirkusse im Kriege", der im Dezember 1917 im *Programm* erschien, zeichnete für die beiden Berliner Zirkusse ein weniger düsteres Bild: Ihre Vorstellungen liefen wie in Friedenszeiten sehr gut, trotz „ungeübtem Personal" und „mannigfachem Ersatzmaterial".[411] Paul Busch nahm den Betrieb nach der zwischenzeitlichen Schließung im Jahr 1914 im September 1915 wieder auf.[412] Er war sich also vermutlich relativ sicher, dass das Publikum kommen und sein Unternehmen sich rentieren würde. Sein Zirkusbetrieb bestand bis 1937 ohne Unterbrechung fort. Circus Schumann hingegen schloss seine Pforten noch vor Ende des Ersten Weltkriegs, jedoch nicht – oder zumindest nicht offiziell – kriegsbedingt, sondern aufgrund des Rückzugs des Direktors in den Ruhestand.[413]

406 Vgl. *Das Programm*, 09.08.1914, o. S.

407 Vgl. *Das Programm*, 23. u. 30.08.1914, o. S.

408 *Das Programm*, 01.07.1917, o. S.; 23.09.1917, o. S.; 15.12.1918, o. S.; vgl. auch G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 143.

409 Vgl. *Das Organ*, 06.10.1917, S. 8.

410 Ebd.

411 *Das Programm*, 30.12.1917, o. S; vgl. auch Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 63.

412 Vgl. G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 126; Circus Busch an das Polizeipräsidium, 01.09.1915, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560, Landesarchiv Berlin.

413 Vgl. *Das Programm*, 07.04.1918, o. S.; *Das Organ*, 06.04.1918, o. S.

„Und dann kam fast wie über Nacht das Ende des Krieges und die Revolution",[414] hielt Berol-Konorah in seinem Rückblick auf 25 Jahre IAL fest.[415] Mit dem Ende des Kriegs kamen zugleich neue Schwierigkeiten, in die der damalige Vorsitzende der IAL folgende Einblicke gibt:

> Monate und Jahre hindurch zogen sich die vorübergehenden Schließungen von Betrieben hin wegen der Straßengefechte, der militärischen Absperrungen, der Verkehrsstreiks, der Kellner- und Musikerstreiks, der Elektrizitätsstreiks. Dazu kamen die Kohlenverordnungen durch die die Vorstellungen nur von 6 bis 10 Uhr dauern durften, die Wohnungs- und Lebensmittelverordnungen, die besonders den reisenden Artisten große Erschwernisse brachten, Gepäckeinschränkungsverordnungen, der Eisenbahn – niemand sollte mehr als 50 Kilo mitführen [...] –, im März 1919 die angedrohte Schließung von 200 Luxusbetrieben, da diese angeblich bei den Ernährungsschwierigkeiten aufreizend auf das Volk wirkten, später im Mai die einwöchige Landestrauer [...].[416]

In dieser turbulenten Zeit gelang manchen Zirkusunternehmen ein erfolgreicher Neustart, andere gerieten aufgrund der Verluste während des Ersten Weltkriegs und der darauffolgenden, starken Inflation zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten und mussten aufgeben.[417] Davon zeugt auch das im Zusammenhang mit der Berliner Lustbarkeitssteuer besprochene Schreiben des preußischen Innenministeriums vom Mai 1928, dem zufolge „die Zirkusunternehmen, wie das Zusammenbrechen zweier bedeutender Zirkusse im letzten Jahre beweist, mit großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen" hätten.[418] Noch prekärer wurde die Situation dann offenbar in den 1930er Jahren, als viele deutsche Zirkusgesellschaften ihren Betrieb einstellten.[419] Möglichweise war die Zahl der Zirkusgesellschaften aber bereits vor dem Ersten Weltkrieg zurückgegangen. Joseph Halpersons zirkushistoriografischer Arbeit zufolge existierten um 1900 „auf dem Kontinent über 200 große und

414 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 65.

415 Unmittelbar darauf gab die provisorische Regierung laut Berol-Konorah bekannt „daß am Sonntag in allen Betrieben Betriebsräte zu wählen seien, die am Sonntagabend im Zirkus Busch die Regierung der ‚Volksbeauftragten' wählen sollten." (Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 66; vgl. auch *Das Programm*, 15.12.1918, o. S.) Die Wahl fand tatsächlich am 10. November 1918 im Gebäude des Circus Busch statt.

416 Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 71. Die Problematik der Gepäckbeschränkung sowie der Kohleversorgung war bereits 1917 Thema gewesen (vgl. *Das Organ*, 20.10.1917 u. Folgenummern).

417 Vgl. Kauder-Steiniger, *Circus in Münster*; Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 98; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 144, 149.

418 Abschrift aus dem Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung, 30.05.1928, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 203, Landesarchiv Berlin.

419 Vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 64. Gisela Winkler schreibt, dass von rund 50 deutschen Zirkussen damals 40 den Betrieb aufgegeben hätten.

mittlere Gesellschaften, eine Ziffer, die in den letzten Jahren vor dem Kriege freilich schon auf etwa siebzig zurückgegangen war."[420] Zweifelsohne spielte bei dieser Entwicklung auch die Konkurrenz durch neue Formen der Theater- und Unterhaltungskultur wie Varieté, Kabarett und Film eine bedeutsame Rolle.[421]

Im Dezember 1918 blickte Karl Döring im *Programm* auf „Die Zirkusgeschäfte" während der vergangenen vier Jahre zurück und hielt fest, dass die Kriegszeit durchaus das Ende des Zirkus hätte besiegeln können. Aber die Zirkusunternehmen hätten den Widrigkeiten getrotzt und überlebt und die Wanderbetriebe hätten in den Provinzen sogar das Interesse des Publikums neu belebt.[422] Döring konstatierte jedoch auch: Insbesondere „[d]ie großen Zirkusgeschäfte in festen Bauten in ‚Residenzstädten', die jetzt nicht mehr Residenz überflüssig gewordener Potentaten, wohl aber Hauptstädte sind, haben freilich […] mit der Konkurrenz der Theater, Variétés und Kinos zu rechnen."[423]

3.4.2 *Das Kino zieht ein, der Zirkus aus*

> II. Akt 1. […] Das offene Meer liegt vor uns und wir sehen jetzt ein Unterseeboot langsam auf der stillen Fläche dahingleiten. […] Da wir dieses seltsamste aller Kriegsschiffe nun genügsam von außen betrachtet haben, so quält es uns, auch in das Innere einen Blick zu tun, zu sehen, wie es den Menschen, die das blinde Ungeheuer lenken, zu Mute ist, wie sich ihr Leben, ihre Arbeit darinnen gestaltet. […]
> II. Akt. 2. […] Wir sehen ein Unterseeboot im Längsschnitt vor uns. […] Jetzt durchzittert das Schiff ein heftiger Stoß, und im nächsten Augenblick dringt eine mächtige Wasserwoge in den Maschinenraum und schlägt Maschinist und Heizer zu Boden. […]
> III. Akt. […] Vor unseren Augen breitet sich der Meeresgrund aus und wir erkennen deutlich das verunglückte Unterseeboot auf einem Felsen aufgefahren.[424]

Was sich wie das Drehbuch eines Films liest, ist ein Auszug aus dem Textbuch der Pantomime *U20*, die Ende 1911 bei Circus Busch Premiere feierte. Die Sujets der frühen Filme und der Zirkuspantomimen ähnelten sich und beeinflussten sich gegenseitig – Titel wie *Meißner Porzellan* oder *Fridericus*

420 Halperson, *Buch vom Zirkus*, S. 127.
421 Vgl. *Der Artist*, 10.09.1905, o. S.; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 149.
422 Vgl. *Das Programm*, 15.12.1918, o. S.
423 Ebd.
424 Textbuch *U20*, S. 8–12, o. D. (ca. 1911), Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1924, Landesarchiv Berlin.

Rex waren sowohl auf Kino- wie auch auf Zirkusplakaten vorzufinden.[425] Die um 1900 traditionsreiche und fest etablierte Inszenierungspraxis der Zirkuspantomimen, in denen spektakuläre Darbietungen in die übergeordnete narrative Gesamtdramaturgie integriert wurden, dürfte einen maßgeblichen Einfluss auf den frühen Film gehabt haben. Der französische Theater- und Filmwissenschaftler Patrick Désile etwa spricht in diesem Zusammenhang von einer Aneignung der zirzensischen Inszenierungsweisen und ihrer Ästhetiken durch den jungen Film, bei der auch ein personeller und räumlicher Transfer vom Zirkus zum Kino stattgefunden habe.[426] Bis zum Beginn der 1910er Jahre hatte sich für und mit dem Film eine eigenständige Institution und ernste Konkurrenz für den Zirkus entwickelt: das Kino.

Im *Programm* war im März 1912 unter der Überschrift „Das Kino-Problem“ zu lesen, dass die Artistik-Verbände zu der seitens der Literaturtheater-Verbände viel besprochenen Kino-Konkurrenz noch keine Stellung bezogen hätten, unter anderem weil

> eine nicht unbedeutende Anzahl von engagementslosen Artisten bei der Aufnahme von Films [sic!] einen sehr willkommenen Nebenverdienst [findet], wogegen nichts einzuwenden ist, so lange es sich nicht um die kinematographische Aufnahme ihrer Nummer, sondern um Mitwirkung bei den oft recht halsbrecherischen und gefährlichen Filmpantomimen und Sensationsdramen handelt.[427]

Die spezifischen Fertigkeiten von Artist:innen wurden also sowohl in den Zirkuspantomimen als auch in den „gefährlichen Filmpantomimen und Sensationsdramen“ in die Handlung integriert – bei letzteren traten sie vermutlich auch als die ersten Stuntmen und -women der Kinogeschichte auf. Doch konnten die Zirkuspantomimen allem Anschein nach irgendwann nicht mehr mit dem Kino Schritt halten, „als das Spektakuläre, Bombastische und technisch extrem Versierte“ des Zirkus hinter den zusätzlichen Möglichkeiten, die der Film bot, zurückblieb.[428] Zudem entwickelte sich im Laufe der

---

425 Vgl. G. Winkler, *Circus Busch*, S. 127 f.; Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme*, Bd.1: *1903–1912*. Berlin: Deutsche Kinemathek, 1969, S. 25; Lydia Nsiah, „Plötzlich bewegten sich die Bilder: Lebende Skulpturen aus dem Jahr 1910“, in: *derStandard.at* (09.03.2015), https://www.derstandard.at/story/2000012690730/ploetzlich-bewegten-sich-die-bilder-lebende-skulpturen-aus-1910 (Zugriff 08.11.2021); Philipp Stiasny, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München: edition text + kritik, 2009, S. 339–387.

426 Vgl. Désile, *Cirque et cinéma*, S. 27 f.; ders., „‚Une „atmosphère de nursery du diable.‘ Pantomime de cirque et premier cinéma comique“, in: *1895* 61 (2010), S. 114–127.

427 *Das Programm*, 31.03.1912, o. S.

428 Teller, *Machwerke*, S. 83.

1910er Jahre der Zirkusfilm als eigenes Kinogenre. Wie der Filmwissenschaftler Matthias Christen in einer Studie festhält,

> [errichteten] [d]eutsche und dänische Firmen [...] in der ersten Hälfte der 10er Jahre auf ihren Studiogeländen fest installierte Freilichtmanegen, um Zirkusfilme in Serie produzieren zu können [...]. Insgesamt entstehen im Lauf der 1910er Jahre rund 120 solcher Filme: 34 in den USA, 30 in Deutschland sowie je 22 in Dänemark und Italien. Die 1920er Jahre bringen in Deutschland und den USA, den beiden größten Märkten, eine annähernde Verdoppelung des Produktionsaufkommens; [...].[429]

Das interessierte Publikum konnte nach 1910 also auch im Kino in die Welt des Zirkus eintauchen.

Über den räumlichen Transfer vom Zirkus zum Kino berichtete das *Programm* im März 1912: „Jede Woche bringt uns die Hiobspost, daß ein gutes Familien-Variété [...] in ein Kinematographentheater umgewandelt und so den Artisten wieder eine Arbeitsstätte verschlossen wurde [...].“[430] Nicht nur Varietés wurden nach 1910 vielfach in Kinos umgewandelt, sondern auch feste Zirkusspielstätten. In einem Artikel im *Organ* über die „Kinoseuche“ war Ende 1918 etwa zu lesen, dass es aus einer wirtschaftlichen Perspektive zwar verständlich sei, wenn die zeitweise leeren Zirkusgebäude an Kinounternehmer:innen vermietet würden.[431] Doch sei es insgesamt schädlich für „Zirzensik und Artistik“,[432] denn

> die Kinokonkurrenz ist auch nicht bei dem Erreichten stehen geblieben. Sie sucht und findet auch neue Räumlichkeiten, um Besucher in großer Zahl aufnehmen zu können. Einesteils werden diese Kinotheater mit großem Fassungsraum neu erbaut, oder, und das ist hier der springende Punkt, das Kino zieht in Räume ein, die ursprünglich einem anderen Zweck gewidmet waren. [...] Sind Varieté- oder Zirkusgebäude ihrem ursprünglichen Zweck zugunsten des Kinos abwendig gemacht, sind diese [...] doch in zweifacher Weise geschädigt. Die Gebäude nutzt der scharfe Konkurrent aus, und dessen Besucher werden dem Zirkus oder Varieté entzogen.[433]

Bereits 1907 war der Pariser Cirque d’Hiver in das Cinéma Pathé umgewandelt geworden und auch das Hippodrome in der Rue Caulincourt wurde 1911 zum

---

429 Matthias Christen, *Der Zirkusfilm: Exotismus, Konformität, Transgression*. Marburg: Schüren, 2010, S. 14 f.

430 *Das Programm*, 31.03.1912, o. S.

431 Vgl. *Das Organ*, 29.12.1918, S. 4.

432 *Das Organ*, 29.12.1918, S. 5.

433 Ebd.

Gaumont Palace, ein vor dem Ersten Weltkrieg enorm erfolgreiches Kino.[434] Frei wurden die festen Spielstätten nicht nur, weil Zirkusse ihren Betrieb einstellten, sondern auch, weil ab 1900 viele europäische Zirkusgesellschaften auf den sogenannten Chapiteauzirkus umsattelten. Wie im Zusammenhang mit der Reichstheater-Konferenz im Dezember 1911 erwähnt, existierten laut dem *Programm* zu dieser Zeit bereits wesentlich mehr Wanderunternehmen als feste Zirkusspielstätten.[435] In den 1920er Jahren setzte sich in Europa der Zelt- beziehungsweise Wanderzirkus dann unwiderruflich gegen den Betrieb fester Spielstäten durch.[436]

Viele der noch bestehenden festen Zirkusgebäude wurden umgenutzt, abgerissen oder im Zweiten Weltkrieg zerstört. Mit der Aufgabe der festen Spielstätten, die sich meist im Zentrum der Städte befanden, verschwanden die Zirkusse zusehends aus dem Stadtbild. Aber weder Circus Busch noch Circus Schumann – die beiden letzten nach 1900 noch bestehenden Berliner Zirkusse mit festen Gebäuden – wurden in Kinos umfunktioniert. Circus Busch wurde 1937 abgerissen, der geplante Neubau nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr realisiert. Der Markthallenzirkus wurde nach der Einstellung des Betriebs von Circus Schumann nicht in ein Kino, sondern in Max Reinhardts Großes Schauspielhaus umgewandelt. Im Jahr 1911 hatte Karl Döring geschrieben, unter anderem auf Max Reinhardts Ödipus-Inszenierung im ehemaligen Berliner Circus-Renz-Gebäude ein Jahr zuvor anspielend: „Die größte Gefahr droht dem Zirkus von Seiten des Theaters."[437]

3.4.3 *Nach 1918: Vom Geschäftstheater zum Kulturtheater*

„Eine andere Inschrift steht über den Toren des Kulturtheaters. Sie lautet: Dieses Haus dient der Kunst", so Ludwig Seelig, Syndikus des Allgemeinen Deutschen Chorsänger Verbandes und Generalsekretär des Bühnenkartells der Arbeitgeber:innen-Verbände, in seiner von der GDBA 1914 herausgegebenen Streitschrift *Geschäftstheater oder Kulturtheater?*[438] Endlich sei die Zeit gekommen:

> Das Geschäftstheater schickt sich an, uns zu verlassen. Würdigere Bildungen rücken an seine Stelle. Jetzt breitet sich vor dem Auge aus, welch beispiellose Verheerungen der ungezügelte Erwerbsbetrieb im Reiche der Kunst angerichtet

434 Vgl. Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France.* New Haven: Yale University Press, 1985, S. 193.

435 *Das Programm*, 24.12.1911, o. S.

436 Vgl. Dupavillon, *Architectures*, S. 214–255; Horvath, *Großzirkus*, S. 103; G. Winkler, *Von fliegenden Menschen*, Bd. 1, S. 128–136.

437 *Das Programm*, 05.11.1911, o. S.

438 Ludwig Seelig, *Geschäftstheater oder Kulturtheater?*, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Berlin: Günther, 1914, S. 17.

> hat. Es ist, wie wenn Gewitterschloßen über fruchtbar blühendes Land niedergegangen sind. Überall Spuren der Zerstörung![439]

Auch die im Jahr 1900 im Zusammenhang mit den Debatten um die Einführung der ‚Lex Heinze' gegründeten Goethe-Bünde plädierten für die Kommunalisierung der Literaturtheater-Bühnen. Dies verdeutlicht etwa der folgende Auszug eines Artikels in der *Deutschen Bühnen-Genossenschaft* aus dem Jahr 1906 mit der Überschrift „Betrieb städtischer Theater":

> Ueber dieses Thema hat auf dem soeben in Stuttgart abgehaltenen Delegiertentag der deutschen Goethe-Bünde Professor Dr. Pauli-Bremen einen Vortrag gehalten und führte unter anderem folgendes aus: Wir von den Goethe-Bünden haben uns von Anfang an zum Schutz und zur Pflege der wahren Kunst gegen Sittlichkeitsheuchelei, wie sie die Lex Heinze predigte, vereinigt. Eine unmoralischere und gefährlichere, weil zur Gewohnheit gewordene und systematisch betriebene Verderbung und Herabminderung, wie sie unserer dramatischen Kunst durch ihre offizielle Verpachtung an Geschäftsunternehmer zuteil wird, ist kaum zu denken.[440]

Die Goethe-Bünde schrieben, wie dieses Zitat aus dem Vortrag des Direktors der Kunsthalle Bremen illustriert, die „unmoralische" und „gefährliche" „Verderbung" des Literaturtheaters ebenfalls dem „zerstörerischen" Geschäftstheater zu. Auch hier zeigt sich, dass der umstrittene Gewerbestatus des Theaters untrennbar mit der Frage nach (Un-)Sittlichkeit verbunden war.

„Kann der Staat ein Theater verwalten? Und ist es für das Theater als Kunstinstitut zuträglich, wenn es in staatliche Verwaltung übergeht?"[441] Diese Fragen aus einem Vortrag von Sascha Simchowitz, Dramaturg der Vereinigten Stadttheater in Köln, druckte *Die Deutsche Bühnen-Genossenschaft* 1906 ab.[442] „Der Vortragende bejahte beide Fragen […]."[443] Und unter Überschriften wie „Städte als Theatereigentümer",[444] „Wirtschaftsfragen des Theaters",[445] „Eigenbetrieb oder Verpachtung der Theater durch die Gemeinde",[446] „Theaterkulturpolitik der Gemeinden und soziale Frage"[447] oder „Die Verstaatlichung der Bühne,

439 Seelig, *Geschäftstheater*, S. 6.
440 *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 15.06.1906, o. S.
441 *Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 23.02.1906, o. S.
442 Die Auszüge aus dem Vortrag wurden unter dem Titel „Das moderne Theater: Eine Privat- oder Staatsangelegenheit?" abgedruckt (*Deutsche Bühnen-Genossenschaft*, 23.02.1906, o. S.)
443 Ebd.
444 *Der neue Weg*, 22.01.1910, o. S.
445 *Der neue Weg*, 28.01.1911 u. 04.02.1911, o. S.
446 *Der neue Weg*, 18.07.1914, o. S.
447 *Der neue Weg*, 20. u. 27.01.1917, o. S.

Grundsätze und Vorschläge“[448] wurde der Übergang von Geschäfts- zu Kulturtheatern auch in der GDBA-Zeitschrift *Der neue Weg* in den 1910er Jahren vielfach besprochen. ‚Kulturtheater' meinte in diesem Kontext nichts anderes als die Finanzierung von Theaterspielstätten mit ‚höherem Kunstinteresse' durch Gemeinden und den Staat. Ludwig Seelig lieferte in seiner Schrift auch eine Begründung dafür, warum das ‚Theater' öffentliche Subventionen erhalten sollte:

> Die Bühne zeigt das Bild des Lebens im lebendigen Spiel. Sie rollt die menschlichen Geschehnisse als Geschehnisse unter Menschen vor den Sinnen auf. Sie ruft alle Künste herbei, die Poesie, die Musik, den Tanz, die Malerei und die bildende Kunst, um mit ihrer Hilfe das Spiel zu gestalten. In tiefster Seele des Menschen wurzelt der Spieltrieb. Es lockt das Spiel den Menschen an, es hält ihn fest, es erschüttert und erhebt ihn, es wirkt auf sein Wesen ein. Am Kultus des Schönen nimmt der Genießende hier schöpferisch teil. Das Volk, das die Geschehnisse des Theaters gemeinsam erlebt, wird zum mitwirkenden Faktor der Kunsterzeugung. Solche Gemeinwirkung kennt die Bildergalerie, das Museum nicht. Durch die Bühne tritt das Drama ins Leben. [...] So bedeutet das Theater den Sieg des Ideals über die Wirklichkeit, des Ethos über den Egoismus, den Triumph des Geistes über das dumpfe Leben. Es bringt uns Schönheit und Erhebung. [...] Die Dienste, die es der Menschheit zu leisten hat, stellen es in der Tat neben die Kirche und die Schule.[449]

Dieser Sichtweise aus dem Bereich des Bildungs- und Literaturtheaters zufolge war das ideale Theater nun also das städtisch oder staatlich finanzierte und eine Institution für das Volk, die eine gemeinschaftsstiftende sowie erhebende Dimension besaß.[450] Seeligs Argumentation überschneidet sich mit sozialistischen beziehungsweise sozialdemokratischen Motiven (Volkserziehung, Zugänglichkeit zu den bürgerlichen Institutionen), doch klingt in Formulierungen wie „Sieg des Ideals über die Wirklichkeit“ oder „Ethos über den Egoismus“ auch ein völkisch-nationalistischer Diskurs an.

---

448 *Der neue Weg*, 21. u. 28.07.1917, o. S.

449 Seelig, *Geschäftstheater*, S. 3 f.

450 Seelig verweist nicht mehr wie die Literaturtheater-Verfechter:innen des 19. Jahrhunderts auf Schillers „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ (Rede von 1784, veröffentlicht im Folgejahr unter dem Titel „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“), sondern mit dem Spieltrieb auf dessen spätere Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Bei der Rede von 1784 geht es um das Theater als Institution bzw. als dritte Säule des Staates, bei der Schrift von 1795 steht die Wirkung des Theaters auf den Menschen im Vordergrund. (Vgl. Schiller, *Schaubühne*; ders., „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1795]“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 305–408.)

Während der letzten Kriegsmonate setzte sich auch der 1917 gegründete, über 10'000 Mitglieder umfassende Verband zur Förderung Deutscher Theaterkultur für die Kommunalisierung und Verstaatlichung der Literaturtheater-Spielstätten ein. Ihm gehörten neben Einzelmitgliedern auch ganze Städte und Gemeinden an und er prägte maßgeblich die sogenannte Theaterkulturbewegung gegen Ende des Ersten Weltkriegs.[451]

Mit der Gründung der Weimarer Republik war es dann so weit: „Das Theater als ‚Kunststaat in den vereinigten Staaten Deutschlands', das war das neue Schlagwort",[452] schrieb Max Hochdorf 1921 in seinem Rückblick auf die ersten 50 Jahre der GDBA. „Dementsprechend bauten sich die Theater, die früher königliche oder herzogliche gewesen waren, neu auf. Sie gaben sich eine neue Verfassung. Die städtischen Theater taten desgleichen. Republikanisch sollte die Verfassung sein."[453] Die königlichen Bühnen wurden gegen Entschädigungszahlung aus der Konkursmasse der Fürsten in Staatstheater überführt und die Kommunalisierung der Pachttheater wurde in den sozialdemokratisch regierten Städten zur Norm.[454]

Die jahrzehntelange Lobbyarbeit der GDBA, des DBV und weiterer Literaturtheater-Verfechter:innen trug also zu Beginn des 20. Jahrhunderts Früchte: Die Literaturtheater-Spielstätten konnten den verhassten ‚Geschäftstheater'-Status ablegen und waren fortan gegen die Konkurrenz durch andere kulturelle Angebote abgesichert.[455] Doch sei auch erwähnt, dass nicht nur die Überzeugungsarbeit der entsprechenden Bühnenorganisationen zur Verstaatlichung der Pachttheater führte: Viele Kommunen sahen sich aufgrund der häufigen Konkurse von Theaterpächter:innen schlicht dazu gezwungen, die lokalen Spielstätten mit eigenen Mitteln zu betreiben.[456] Mit der finanziellen Förderung durch die öffentliche Hand wurden die staatlichen beziehungsweise städtischen Theater endgültig zu einer der öffentlichen Bildung und ‚hohen' Kunst verpflichteten Institution und waren fortan von der Gewerbeordnung ausgenommen. Sie waren in der Hochkultur angekommen.

---

451 Vgl. *Der neue Weg*, 06.10.1917, o. S.; vgl. Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 171.

452 Hochdorf, *Deutsche Bühnengenossenschaft*, S. 248.

453 Ebd.

454 Vgl. A. Brauneck, *Stellung*, S. 101–105; Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 173 f.; Wagner, *Fürstenhof*, S. 430.

455 Vgl. Wolfgang Lenk, *Das kommunale Theater*. Berlin: Ebering, 1933, S. 7–19.

456 Vgl. Lenk, *Kommunales Theater*, S. 37; Kotte, *Theatergeschichte*, S. 347.

3.4.4 *Das Reichstheatergesetz ist Geschichte – die Theatergesetze bleiben, wie sie waren*

Im Jahr 1918 flackerte zwar hier und da die Idee eines Reichtheatergesetzes nochmals auf. So meinte etwa der SPD-Abgeordnete Heinrich Schulz im Rahmen einer Debatte über einen Gesetzesentwurf zur Reglementierung der Kinos im März 1918, „daß es eine der wichtigsten gesetzgeberischen Aufgaben des Reichstags sein wird, ein Reichstheatergesetz zu schaffen, sobald der Friede dem Reichstage die Hände für derartige Kulturaufgaben wieder freimacht."[457] Am 14. April 1918 fand unter Beteiligung der IAL in Berlin auch eine Kundgebung statt, bei der es unter anderem um die sozialpolitischen Aspekte eines möglichen Reichstheatergesetzes ging.[458] Und im November 1918 ersuchte das Präsidium des Bühnenkartells den neuen Staatssekretär des Reichsarbeitsamtes um eine Zusammenkunft, um „ihm die Dringlichkeit der Schaffung des Reichstheatergesetzes, das bekanntlich schon seit zehn Jahren ‚in Vorbereitung' ist", darzulegen.[459]

Aus einem längeren, von Ludwig Seelig verfassten Bericht mit dem Titel „Theatergesetzgebung", der am 13. November 1918 in *Der neue Weg* erschien, geht hervor, dass den Literaturtheater-nahen Verbänden des Kartells eine Novellierung der Gewerbeordnung nicht mehr sinnvoll schien, sie also bereits Abstand vom Projekt eines Reichstheatergesetzes genommen hatten.[460] Als Begründung für diese Entscheidung führte Seelig an, „die Theater […] müssen auch der Verwaltung der Kulturangelegenheiten, also den Kultusministerien unterstellt werden."[461] Daher sollten die Literaturtheater-Spielstätten

> aus der Gewerbeordnung, wo sie sich neben den Wirtshäusern und dem Branntweinhandel, den Pfandleihern und Trödlern finden, herausgenommen, ihr öffentliches Recht sollte in einem besonderen Theatergesetz geregelt werden. […] Das heutige Gewerbepolizeirecht gilt nur für gewerblich betriebene Theaterunternehmungen. Es gilt nicht für Theater, die zu rein künstlerischen, gemeinnützigen Zwecken, betrieben werden.[462]

Im April 1919 gab die IAL dann bekannt, dass sich das Bühnenkartell definitiv auflösen werde. Außerdem würden der neue Tarifvertrag zwischen IAL und IVTDV sowie der Zirkustarifvertrag nun diejenigen Neuerungen bringen, die im privatrechtlichen Teil des Reichtheatergesetzes vorgesehen gewesen

457 Verhandlungen des Reichstags, 141. Sitzung, 15.03.1918, in: RTP, S. 4395–4422, hier S. 4412.
458 Das Programm, 07.04.1918, o. S.
459 Das Programm, 24.11.1918, o. S.; vgl. auch *Die Deutsche Bühne*, 22.07.1918, S. 268.
460 Vgl. *Der neue Weg*, 13.11.1918, o. S.; vgl. auch Rübel, *Geschichte der GDBA*, S. 171.
461 *Der neue Weg*, 13.11.1918, o. S.
462 Ebd.

seien.[463] Die kommunalisierten und verstaatlichten Theaterbetriebe unterstanden wie erwähnt nicht mehr den Theatergesetzen der Gewerbeordnung. Für Zirkusse und Varietés sollte sich hingegen nach dem Ersten Weltkrieg auf öffentlich-rechtlicher Ebene nichts ändern – ihre Spielerlaubnis war weiterhin durch das Gewerberecht geregelt und die Unternehmen unterstanden somit dem Zuständigkeitsbereich der Innenministerien der Länder.

Der 1920 gegründete Allgemeine Circus-Direktoren-Verband (ACDV) bemühte sich, wie aus Unterlagen in den Akten der Berliner Theaterpolizei hervorgeht, gemeinsam mit der Reichsarbeitsgemeinschaft der Vereinigung reisender Gewerbetreibender Deutschlands zu Beginn des Jahres 1921 um eine Anpassung der Gewerbeordnung zugunsten der Wanderzirkusse.[464] Die beiden Vereinigungen baten darum,

> die gesetzlichen Bestimmungen dahin zu ändern, dass für das Zirkusgewerbe und die ihm verwandten Berufe ein Reichswandergewerbeschein ohne Beschränkung für das ganze Reich erteilt wird und dass die Bestimmungen über die Bedürfnisfrage in Fortfall kommen. […] Wir bitten […] die Gewerbeordnung weiter dahin abzuändern, dass im Wandergewerbeschein nur die Zahl der beschäftigten Personen anzugeben ist.[465]

Diese Forderungen entsprachen im Wesentlichen den Punkten, für welche sich die IAL in ihrer Denkschrift im Zusammenhang mit dem Reichstheatergesetz bereits im Jahr 1909 eingesetzt hatte.[466] Der ACDV bat um eine „unverzügliche" Abänderung der entsprechenden Paragrafen der Gewerbeordnung, „[m]it Rücksicht darauf, dass das Zirkusunternehmertum und die verwandten Berufe ausserordentlich hart unter den gerügten Missständen [infolge der geltenden Gesetze, Anm. M. H.] leiden".[467] Die Reichsarbeitsgemeinschaft der Vereinigung reisender Gewerbetreibender Deutschlands fügte ihrerseits hinzu, „dass die den reisenden Stand betr. Bestimmungen der R.G.O. der heutigen Zeit nicht mehr entsprechen und dass eine einheitlichere Gestaltung der

463 *Das Programm*, 27.04.1919, o. S. Der Varieté-Tarifvertrag wurde 1919 und der Zirkustarifvertrag 1920 ratifiziert (vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 76–78, 83). Der Reformbedarf von Arbeitsverträgen in Zirkusbetrieben wurde von der IAL ab 1911 thematisiert (vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 61; *Das Programm*, 12.03.1911, o. S.; 28.04.1912 u. 05.05.1912, o. S.).

464 Vgl. Abschrift Reichswirtschaftsminister, 26.07.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 82.

465 Allgemeiner Circus-Direktoren-Verband, 18.03.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

466 Vgl. Berol-Konorah, *Denkschrift*, S. 12.

467 Allgemeiner Circus-Direktoren-Verband, 18.03.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

R.G.O., soweit sie den reisenden Stand betrifft, ein unbedingtes und unabweisbares Erfordernis der jetzigen Zeit ist."[468]

Der amtierende Reichswirtschaftsminister Robert Schmidt (SPD) kommentierte die erbetenen Erleichterungen wie folgt: „Ich beabsichtige, den Eingaben im allgemeinen keine weitere Folge zu geben".[469] Stattdessen informierte er sich bei den Innenministerien der Länder über deren Umgang mit der Bedürfnisfrage.[470] Die Akten der Berliner Theaterpolizei geben dazu keine weitere Auskunft, doch wurde in einem polizeiinternen Schreiben vom 29. September 1921 „[a]us Anlaß eines Einzelfalles" darauf hingewiesen, dass „künftig den umherziehenden Zirkus-Unternehmungen […] besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden" sei.[471] Die Bau- beziehungsweise Zeltpläne der Zirkusse müssten vor deren Aufrichtung von der Polizei abgenommen und der Wandergewerbeschein genau kontrolliert werden.[472] Bezüglich der Prüfung der Bedürfnisfrage für Groß-Berlin wurde in einem weiteren internen Schreiben vom 19. Dezember 1921 empfohlen, das Bedürfnis für Gastspiele von Wanderzirkussen vorab auf einen bestimmten Zeitraum zu beschränken.[473] So könne die jeweilige Behörde

> von dem Zirkusunternehmer […] den Nachweis […] erfordern, wo er nach Ablauf dieses Zeitraumes sein Gewerbe fortzusetzen beabsichtigt, und daß ihm an dem betreffenden Orte die Fortsetzung des Unternehmers zugesichert ist. Andernfalls, wenn dieser Nachweis nicht erbracht wird, wäre die Ausdehnung [des Wandergewerbescheins, Anm. M. H.] auf Berlin und die Bedürfnisfrage von vornherein zu verneinen.[474]

Der Vorstoß des ACDV im Jahr 1921 blieb somit erfolglos und auch die Berliner Polizei kam den Wanderzirkussen nicht entgegen.

Im April 1925 unternahm die IAL dann nochmals einen Versuch, die Theater-Paragrafen der Gewerbeordnung abändern zu lassen. Wie bereits vor

468 Ebd.

469 Abschrift Reichswirtschaftsminister, 26.07.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

470 Vgl. ebd.

471 Polizeipräsidium Berlin, Abt. III, 29.09.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

472 Vgl. ebd.

473 Im April 1920 trat das sogenannte Groß-Berlin-Gesetz in Kraft, mit dem diverse umliegende Gutsbezirke, Landgemeinden und Städte wie Neukölln, Wilmersdorf und weitere in die Stadtgemeinde Berlin eingegliedert wurden (vgl. Hoelger, *Reglementierung*, S. 23).

474 Polizeiinternes Schreiben an Abt. III, 19.12.1921, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

1910 bemühte sie sich, Regierung und Reichstag davon zu überzeugen, dem Paragrafen 32 (RGO) einen Absatz hinzuzufügen (§ 32a) und so zu erwirken, dass Doppelkonzessionierungen fortan nicht mehr zulässig wären.[475] Die IAL wollte damit erreichen, dass Varietédirektionen in Zukunft ausschließlich Artist:innen engagierten und nicht „nach Belieben heut Schauspielunternehmer und morgen Varieteunternehmer" sein könnten.[476] Wie bereits vor 1918 waren für Varieté- oder Zirkusdirektionen, die Schauspielvorstellungen ohne ‚höheres Kunstinteresse' bieten wollten, neben einer Konzession nach Paragraf 33a zusätzlich eine Konzession nach Paragraf 32 (RGO) notwendig. Dieser Umstand hatte laut der IAL aber dazu geführt,

> daß die meisten Varieté-Unternehmer neben der Konzession aus § 33a auch die aus § 32 erwerben, die erteilt wird, weil man annimmt, daß sie im Rahmen des Varietés kurze Schauspiele, Einakter, Sketche, usw. darbieten wollen. Die Konzession wird dann aber nur zu oft auch dazu benutzt, den Varietébetrieb beliebig oft im Laufe der Saison als reinen Theaterbetrieb zu führen, und zwar hauptsächlich um Operetten, Revuen und dergl. aufzuführen. Dadurch wird den eigentlichen Theatern, insbesondere auch den Stadttheatern und den rein künstlerischen Interessen dienenden Privattheatern oft monatelang eine sehr unerwünschte Konkurrenz bereitet [...]. Die Theater haben sich stets, und unseres Erachtens nicht mit Unrecht, über diese Konkurrenz beklagt, die ihnen die Varietétheater bereiten.[477]

Die IAL versuchte also quasi mit den Argumenten der Literaturtheater-Lobby, die durch Krieg und Inflation von Erwerbslosigkeit gebeutelten Artist:innen vor der Konkurrenz zu schützen.[478] Vor dem Krieg sei „der deutsche Artist [...] der gesuchteste Artist in allen Ländern der Welt" gewesen, wohingegen die deutschen Artist:innen aktuell „insbesondere den früheren Feindstaaten" verpönt seien.[479]

Infolge dieser Eingabe der IAL richtete das Berliner Polizeipräsidium ein Schreiben an den amtierenden preußischen Innenminister Carl Severing

---

475 Internationale Artisten-Loge, April 1925, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin; vgl. auch „Gegen Theatervorstellungen im Varieté", in: *Das Programm*, 19.04.1925, o. S.

476 Ebd.

477 Ebd.

478 Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war im *Programm* von der „wirtschaftlichen Nothlage der Artisten" (*Das Programm*, 10.07.1904, o. S.), von „Engagementslosigkeit und Ueberproduktion im Artistenstande" (24.06.1906, o. S.), von „Artisten-Elend" (05.12.1909, o. S.) oder „Der Niedergang der Artistik" (14.01.1912, o. S.) zu lesen gewesen.

479 Ebd. Die IAL versuchte 1925 zum Schutz deutscher Artist:innen gegenüber ausländischen Künstler:innen, mit dem IVTDV eine Quote aushandeln – allerdings erfolglos (vgl. Berol-Konorah, *25 Jahre*, S. 100, 106).

(SPD) und statuierte, dass der Polizei die Änderungen von Paragrafen 32 und 33a (RGO) nicht angebracht schienen.[480] „Erwerbslosigkeit und Not“ herrsche „in gleicher Weise unter den Schauspielern.“[481] Letztere hätten ebenfalls mit Konkurrenz durch „Revuen ehemaliger Volltheater mitauftretenden Artisten“ zu kämpfen.[482] Daher, so der Polizeipräsident, „zu Gunsten der Artisten ihr Arbeitsfeld noch weiter zu beschneiden, vermag ich nicht zu befürworten.“[483] Auch der Versuch der IAL, die Theater-Paragrafen der Gewerbeordnung im Jahr 1925 zu verändern, blieb somit erfolglos.

***

Während Paragraf 32 (RGO) durch das Theatergesetz von 1934 endgültig abgeschafft wurde, blieben die Paragrafen 33a und 55 in der Weimarer Republik und der Bundesrepublik Deutschland (mit Unterbrechung während der NS-Zeit) bis zu einer Überarbeitung der Gewerbeordnung im Jahr 1984 für stehende und reisende gewerbliche Theater gültig.[484] Seit dieser Novellierung bezieht sich Paragraf 33a nur noch auf „geschlechtsbezogene Darstellung[en] von Personen“.[485] 1984 wurde außerdem in den beiden Paragrafen die Formulierung „ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder der Wissenschaft dabei obwaltet“ entfernt. In einem Kommentar zu dieser Änderung ist zu lesen, dass sie vom Bundesrat mit folgender Begründung vorgeschlagen worden war:

> § 33 a ist im Jahre 1883 in die Gewerbeordnung eingefügt worden. Er sollte nach der Begründung die Möglichkeit bieten, dem Unwesen der sogenannten Singspielhallen (‚Tingeltangel‘) mit Erfolg entgegenzutreten, die damals als ‚der Moral im höchsten Grade schädlich‘ angesehen wurden. Die Anschauungen über Sitte und Moral haben sich in den letzten Jahrzehnten gewandelt. Im übrigen ist der Anwendungsbereich der Vorschrift aus der heutigen Sicht überzogen. Ein großer Teil der erlaubnispflichtigen Tatbestände, nämlich die Veranstaltung von Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen, theatralischen Vorstellungen, ist, sofern derartige Aufführungen überhaupt noch stattfinden, daher

480 Vgl. Polizeipräsidium Berlin an den preußischen Innenminister, 15. Juni 1925, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

481 Ebd.

482 Ebd.

483 Ebd.

484 Vgl. Landmann / Rohmer, *Gewerbeordnung*; Sieg / Leifermann, *Gewerbeordnung*.

485 Tettinger u. a., *Gewerbeordnung*, S. 334. „Gute Sitten“ als Voraussetzung der Unternehmer:innen sind indes eine nach wie vor in der Gewerbeordnung verankerte Bedingung für eine Genehmigung nach § 33a (GewO). Darüber, was unter „guten Sitten“ sowie „sittlicher Zuverlässigkeit“ zu verstehen ist, wurde in den vergangenen 30 Jahren in den Rechtswissenschaften viel und kontrovers geschrieben (vgl. ebd.).

> unter gewerberechtlichen Umständen nicht mehr regelungsbedürftig. Dasselbe trifft für Schaustellungen von Personen zu, soweit es sich dabei z. B. um künstlerische, sportliche, akrobatische oder ähnliche Vorführungen […] handelt.[486]

Es ging bei der Überarbeitung 1984 also nicht um die Aufhebung der Hierarchie verschiedener Theaterformen in der Gewerbeordnung, sondern um eine Anpassung an die zeitgemäßen „Anschauungen über Sitte und Moral", sowie darum, „überzogene Genehmigungserfordernisse […] abzubauen"[487] beziehungsweise das Reisegewerberecht zu „liberalisieren" und zu „entbürokratisieren".[488] So sind Reisegewerbekarten (die ehemaligen Wandergewerbescheine) heute in der ganzen Bundesrepublik gültig und können auch ohne zeitliche Beschränkung ausgestellt werden. Ein festes Zirkusgebäude wird in Deutschland heute nur noch von Circus Krone in München betrieben und die Situation der kleineren Wanderunternehmen ist insgesamt äußerst prekär.[489]

Wie im Laufe dieses Kapitels gesehen, kämpften die nach 1900 überregional und international agierenden Artistik-Verbände um gesellschaftliche Anerkennung für die artistischen Berufe und für eine Legitimierung von Zirkus und Varieté als Kunst. Zu diesem Zweck versuchten sie, den Status ihrer Spielstätten und Produktionen auch auf rechtlicher Ebene aufzuwerten. Im Rahmen dieses Aufwertungs- und Anerkennungskampfes grenzten sich die Artistik-Verbände konsequent vom sogenannten Tingeltangel ab und diskreditierten die entsprechenden Spielstätten und Protagonist:innen. Ihre Argumentation wies dabei ironischerweise Überschneidungen sowohl mit den Argumentationen der Literaturtheater-Lobby als auch der Sittlichkeitsbewegung auf.

Vor dem Hintergrund der Abgrenzung gegenüber dem sogenannten Tingeltangel forderte die IAL vom Gesetzgeber für die Varietétheater einen eigenen Konzessionsparagrafen (§ 32a RGO), der Artist:innen das alleinige Auftrittsrecht an Varietés sichern und sie damit zugleich vor der Konkurrenz durch Schauspieler:innen schützen sollte. Das narrative Muster der Artistik-Vertreter:innen weist deutliche Parallelen zu der im zweiten Kapitel ausführlich besprochenen Auf- und Abwertungsargumentation der Literaturtheater-Lobby auf, die Legitimierung des Literaturtheaters beziehungsweise des Schauspiels

---

486 Dickersbach, Alfred, „§ 33a GewO", in: Karl Heinrich Friauf (Hg.), *Kommentar zur Gewerbeordnung*. Neuwied: Luchterhand, o. D. [Zugriff über JURION Onlineausgabe, Rechtsstand 31.01.2017], Rn. 5.

487 Tettinger u. a., *Gewerbeordnung*, S. 334.

488 Tettinger u. a., *Gewerbeordnung*, S. 711.

489 Vgl. Christoph Cadenbach / Wolfgang Luef, „Menschen, Tiere, Aggressionen", in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 26 (2011), S. 8–15.

als ‚förderungswürdige' Kunst durch eine Abwertung vermeintlich ‚niederer' Theaterformen – inklusive des Zirkus – herbeizuführen.

Bei diesem Auf- und Abwertungsnarrativ im Zusammenhang mit der Frage, was als Kunst beziehungsweise als Nicht-Kunst bewertet wird, handelt es sich um ein strukturelles Phänomen, dass sich in unterschiedlichen Epochen beobachten lässt – etwa beim Théâtre de la Foire in Paris um 1700. Die Theaterwissenschaftlerin Martina Groß hält diesbezüglich in einer Studie fest, dass die Akteur:innen des Marktheaters rund um Alain-René Lesage damals „nach Theatermöglichkeiten in einem System suchten, das glaubte, von Kunst könne nur gesprochen werden, wenn sie regelgemäß sei."[490] Mit ihren Aufführungen grenzten sie sich „von den bisherigen Jahrmarktsunterhaltungen" ab.[491] Doch zogen diese Darbietungen zugleich „(Spiel-)Verbote seitens der offiziellen Theater", das heißt der Comédie Française, der Comédie Italienne und der Pariser Oper nach sich, die sich von den innerhalb des Kunstsystems aufsteigenden Markttheater-Aufführungen bedroht fühlten.[492]

Die Artistik-Verbände versuchten nach 1900 ebenfalls, für Varieté und Zirkus einen besseren Platz innerhalb des etablierten Systems zu erkämpfen. Dabei kritisierten die politischen Akteur:innen zwar die hierarchische Ordnung, ohne diese jedoch grundlegend zu hinterfragen. Im Zusammenhang mit dem Reichstheatergesetz schrieb das *Programm* etwa, dass „die Ausschaltung des schleierhaften, von Gerichten und Behörden in widerspruchsvollster Weise ausgelegten Begriffes des ‚höheren Kunstinteresses' aus den Konzessionsvorschriften" erforderlich sei.[493] Darüber seien sich im Rahmen der Reichstheater-Konferenz im Jahr 1911 „[a]lle Variété- und Zirkusinteressenten [...] völlig einig" gewesen.[494] Leo Bartuschek, Leiter der Centralhallen in Stettin und später der Eis-Arena im Berliner Admiralspalast, führte dazu im Organ des Direktoren-Verbands aus:

> Würde das stolze Epitheton ‚höheres Interesse der Kunst' in seiner Anwendung auf die Meisterwerke der Opernliteratur oder der Klassiker beschränkt sein, so wäre das zu verstehen. Wenn wir aber sehen, dass [...] die Eintagsfliegen des modernen Schwankes, der Posse und der Operettenliteratur von Gesetzes wegen in die freien Höhen der hehren Kunst erhoben werden und zahllosen auf dem Variété gebotenen wahrhaft künstlerischen Leistungen von Amts wegen der Stempel der Inferiorität aufgeprägt wird, so muss man sich nach dem Sinn derartiger Gesetzesbestimmungen fragen. Hat doch ein Richter den weisen Spruch

490 Groß, *Querelle*, S. 94.
491 Ebd.
492 Ebd.
493 *Das Programm*, 24.12.1911, o. S.
494 Ebd.

> gefällt, dass einer Vorstellung, die in einem Rauchtheater stattfand, höheres Interesse der Kunst nicht innewohnte. [...] [D]en stereotypen Tänzen des Corps de Ballet der Kgl. Oper wohnt aber ein höheres Interesse der Kunst und Wissenschaft inne. Das höhere Interesse der Kunst würde aber unzweifelhaft verneint werden, wenn dasselbe Ballett auf einer Variétébühne zur Aufführung gelangen würde.[495]

Bartuschek zweifelte also offensichtlich an der Plausibilität einer Begünstigung von Theaterformen mit ‚höherem' gegenüber solchen mit ‚nicht vorhandenem' Kunstinteresse „von Amts wegen", durch „Gesetzesbestimmungen" und Richtersprüche sowie durch einen bestimmten institutionellen Rahmen. Gleichwohl schien ihm eine entsprechende Attribuierung für „die Meisterwerke der Opernliteratur oder der Klassiker" gerechtfertigt. Ähnlich wie die Äußerung Bartuscheks liest sich auch einer der ersten Versammlungsberichte der IAL vom 17. Dezember 1901:

> Das Gesetz besagt, dass zum Theater Vorführungen gerechnet werden, die der höheren Kunst und der Wissenschaft dienen; wir müssen uns da aber die Frage stellen, ob eine kleine, gewöhnliche Schmiere, die sich auch Theater nennt und welche von dem Publicum, das Interesse für höhere Kunst hat, gar nicht besucht wird, wirklich etwas Besseres bieten sollte, als unsere erstclassigen Variétés, deren Zuhörerschaft sich aus den feinsten Kreisen zusammensetzt. Hier liegt ein Widerspruch in der Auffassung des Begriffes ‚höhere Kunst' vor [...].[496]

Und im Rahmen des Versuchs der IAL, die Bedürfnisfrage in den Paragrafen 33a und 55 (RGO) mit dem Reichstheatergesetz abzuschaffen, schrieb Max Berol-Konorah im Jahr 1912:

> Da fragt es sich nur, ob es denn zutrifft, daß unsere Schauspiel- und Opernbühnen Kunstinstitute sind?! Sind sie nicht ebensogut Erwerbsinstitute wie die Variétés? Kunst kommt von ‚Können'. Die Darbietungen unserer besten Variétés tragen heut schon längst selbst dem verwöhntesten Geschmack Rechnung, und die moderne Artistik bietet mancherlei über den Durchschnitt gehendes, das allen Anforderungen der Aesthetik entspricht, und das schon deshalb Kunst ist, weil man es erst ‚kann', wenn man durch rastlosen Fleiß, Uebung, Mut und Energie es so weit gebracht hat. Ist denn aber alles, was an den ‚höheren' Bühnen geboten wird, wirkliche Kunst?? Die Gesetzgebung hat ebensowenig die Aufgabe, die Variétés u. dgl. zugunsten der Theater im ‚Interesse der höheren Kunst' zu unterbinden, als etwa das Drucken von Romanen zugunsten der Verleger von

495 *Das Organ*, 20.03.1909, S. 2.

496 Zeitungsausschnitt *Mitteilungen der Internationalen Artisten-Loge*, 22.12.1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1466, Landesarchiv Berlin.

> Klassikern einzuschränken, das Herstellen von Bildern in Farbendruck oder das Photographieren zugunsten der Maler zu untersagen, oder die Caféhauskapellen zugunsten der Philharmonischen Orchester zu verbieten usw.[497]

Die Varietés beziehungsweise die dort auftretenden Artist:innen hatten sich Berol-Konorah zufolge im Gegensatz zu den Tingeltangel-Angehörigen emporgearbeitet auf die Stufe der Kunst, erhielten aber nach wie vor keine Anerkennung als „Kunstinstitute“ in der Gesetzgebung. Bemerkenswert ist in der zitierten Passage auch die Gegenüberstellung von E- und U-Kultur beziehungsweise als Kunst und Nicht-Kunst bewertete kulturelle Sphären, wobei erstere als ‚förderungswürdig‘ galten und damit von der Gesetzgebung bevorzugt wurden, etwa von Steuerabgaben befreit waren.

Die Artist:innen übernahmen und reproduzierten in ihrer Argumentation das gängige Kunst-Narrativ. Damit fügten sie sich in den vorherrschenden Diskurs ein und stabilisierten diesen letztlich.[498] Die Artistik-Lobby kämpfte um Anerkennung innerhalb der bestehenden Rangordnung und hinterfragte weder die Spartentrennung noch die Konstruiertheit des Wertesystems. Lediglich vereinzelt kam es zu einer grundsätzlichen Infragestellung des hegemonialen Kunstbegriffs wie in den folgenden Zeilen des Zirkushistoriografen Joseph Halperson:

> Als Kunststätte rangiert das Theater vor dem Zirkus – so will’s die herkömmliche Rangordnung. Die Theaterleute sind Künstler, die Zirkusleute gelten bestenfalls als ‚Künstler‘. Wehe dem, der sich vermißt, dem Schauspieler, und sei er auch nur das bescheidenste Lumen, einen tüchtigen Zirkuskünstler voranzustellen. Ist es aber auch wirklich so ganz gerechtfertigt, jenen, der uns die berühmte Meldung zu erstatten hat, daß die ‚Pferde gesattelt‘ seien, um so viel höher einzuschätzen als jenen anderen, der sie uns geschickt und gefällig vorzureiten versteht? Da klafft doch ein artiger Widerspruch, der durch eigensinniges Festhalten an einer überlieferten Skala der Werteinschätzung um nichts logischer wird.[499]

---

497 *Das Programm*, 07.04.1912, o. S.

498 Auch Stefan Koslowski machte in seiner Studie für die Situation in Basel die Beobachtung, dass in den gastierenden Schaustellungen „häufig die öffentlich legitimierten Werte ‚hohe Kunst‘, ‚Bildung‘, ‚Wissenschaft‘ und ‚Fortschritt‘“ betont wurden, womit die Schausteller:innen „die herrschende Normenhierarchie zwar in Frage [stellten], sich jedoch letztlich in das vorherrschende Wertgefüge ein[fügten] und damit die Hochschätzung des vermeintlich ‚Höheren‘ [festigten].“ (Koslowski, *Stadttheater*, S. 76) Zu der von Koslowski behaupteten Infragestellung der „Normenhierarchie“ kam es meiner Meinung nach nicht. Es handelte sich vielmehr um Versuche, innerhalb des Systems aufzusteigen bzw. Anerkennung als Kunstform zu erlangen.

499 Halperson, *Buch vom Zirkus*, S. 1 f.

In seinem 1926 veröffentlichten *Buch vom Zirkus* wollte der Autor es „[d]en Soziologen […] überlassen, zu beurteilen, inwieweit der Zirkus ernst zu nehmen sei".[500] Der engagierte Historiograf verwies die Frage, ob der Zirkus als Kunst gelten könne, also an jene Wissenschaft, die sich explizit mit der Beschaffenheit gesellschaftlicher Verhältnisse beschäftigt.

***

Die Bemühungen der Artistik-Lobby blieben wie gesehen weitgehend erfolglos. Warum? Vielleicht kamen sie zu spät oder aber viel zu früh, vielleicht bediente sie die falschen Argumentationen, vielleicht war sie auch einfach zu schwach. Fest steht: Auch nach 1900 war es die deutlich ältere und bereits gut etablierte Literaturtheater-Lobby, die sich politisches Gehör verschaffen konnte. Unterstützung erhielt sie dabei indirekt von der Sittlichkeitsbewegung, die mit ihren Vorstößen gegen das ‚Tingeltangel-Unwesen' den Diskurs der Minderwertigkeit, ja sogar Schädlichkeit der vergnüglichen, ‚niederen' Theaterformen zusätzlich zementierte. Die Literaturtheater-Lobby war nur ein Faktor, der zur Wende im Kräfteverhältnis von Zirkus und ‚Theater' beitrug. Doch lässt sich die bis heute wirkmächtige Bewertung des Zirkus im Umkehrschluss nicht *ohne* ihr hartnäckiges Wirken im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit verstehen.

500 Halperson, *Buch vom Zirkus*, S. 1.

Fazit

Sichtbare Spuren der einst überaus erfolgreichen Zirkusunternehmen mit ihren pompösen Spielstätten und aufwendigen Inszenierungen finden sich in Berlin heute kaum mehr. Lediglich die Grabstätten der Zirkusdirektor:innen von Busch, Renz und Schumann auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof II im Wedding sowie der Name der kurzen Straße „Am Zirkus", die am Grundstück des einstigen Markthallenzirkus entlangführt, weisen (Wissende) noch auf die zirkusträchtige Vergangenheit der Hauptstadt hin. Dass sich die Angehörigen der Literaturtheater-Spielstätten dereinst durch den Erfolg der Zirkusse existenziell bedroht fühlten, ist heute kaum vorstellbar.

Ausgangspunkt dieser Studie war die Frage, welche Akteur:innen und Faktoren um 1900 zur Wende im Kräfteverhältnis zwischen Zirkus und ‚Theater' in Berlin beitrugen. Zu den von der Literaturtheater-Lobby erzielten Verschärfungen der Theater- beziehungsweise Gewerbegesetze und ihres Vollzugs kamen strengere Zensurmaßnahmen, neue Bauverordnungen, Spielverbote und Einschränkungen an Feiertagen sowie die Einführung der Lustbarkeitssteuer, die den Betrieb fester Zirkusspielstätten nach 1900 zunehmend kompliziert und unrentabel machten. Verstärkt wurde diese Entwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Ersten Weltkrieg, eine hohe Inflation sowie die wachsende Konkurrenz durch andere kulturelle Angebote. Während die Zirkusse den Zenit ihres Erfolgs überschritten hatten, konnte das Literaturtheater nach 1918 den Gewerbestatus hinter sich lassen. Es wurde in den Rang einer der öffentlichen Bildung und ‚hohen' Kunst verpflichteten und damit ‚förderungswürdigen' Institution erhoben: Das bis heute bestehende Stadt- und Staatstheatersystem war etabliert.

Zur Aufwertung des eigenen ‚Standes' grenzte die Literaturtheater-Lobby das Bildungs- und Literaturtheater über Jahrzehnte hinweg konsequent vom Zirkus und anderen Theaterformen ab. Die Zirkuskünste und ihre Spielstätten wurden als kunstlos und ‚niedrig' bewertet sowie als kunst-, moral- und geschmackschädigend verunglimpft. Diese Diskreditierungen, die eng verbunden waren mit den Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen der damaligen Zeit, fanden auch Eingang in die Überarbeitung der Theatergesetze zwischen 1880 und 1900. Beim Blick auf die Veränderungen der Gesetze und auf ihre juristische Kommentierung fällt zudem nicht nur die sich konkretisierende Hierarchisierung verschiedener Theaterformen auf, sondern auch eine Rückkehr zu gattungsspezifischen Einschränkungen beziehungsweise eine diskursive Ausdifferenzierung der Sparten.

Die Legitimationsstrategie der Literaturtheater-Lobby war, wie im zweiten Kapitel dargelegt, eingebettet in die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts etablierenden Ästhetikdiskurse in der Tradition einer Systematisierung der Künste beziehungsweise Kunstfertigkeiten, die bis in die Antike zurückreicht. Die Etablierung des Begriffs ‚niedrig' als ästhetische Kategorie, mit der Rohheit, Unsittlichkeit und Geistlosigkeit assoziiert wurde (und immer noch wird), geht ihrerseits auf die Ästhetiktheorien des frühen 19. Jahrhunderts zurück.

Auch die Bestrebungen der Artistik-Lobby folgten jenem Aufwertungs- und Abwertungsmuster: Die Artistik-Verbände kämpften insbesondere in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts für ihre Spielstätten und Produktionen um Anerkennung als ‚höhere' Kunst und grenzten sich dabei vom sogenannten Tingeltangel-Unwesen ab, das als niedrig, unwürdig und schädlich diffamiert wurde. Die Versuche, dabei für Zirkus und Varieté eine bessere Stellung innerhalb der Theaterhierarchie im öffentlichen Recht zu erlangen, scheiterten jedoch. Die Auf- und Abwertungsargumentation seitens der Literaturtheater-Lobby, aber auch der Artistik-Verbände festigte die bis heute wirkmächtige, dualistische Vorstellung von ‚niederen' Künsten sowie U-Kultur auf der einen und ‚höheren' Theaterformen sowie E-Kultur auf der anderen Seite. Maßgeblich beeinflusst durch das Engagement von Literaturtheater-Verfechter:innen erlangte so ein exklusiver Theaterbegriff, der bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts diskursiv etabliert worden war, um 1900 in der Theaterpraxis eine hegemoniale Stellung.

Eine Hinterfragung dieses engen Theaterverständnisses und der mit ihm einhergehenden Institutionen und Strukturen in den 1970er und 1980er Jahren führte zwar zur Entwicklung neuer Produktions- und Spielstätten sowie entsprechender Förderinstrumente – die ‚freie Theaterszene' etablierte sich. Doch dominiert das um 1900 verdichtete und gefestigte Förderverständnis auch heute noch die kulturpolitische Praxis: Als ‚förderungswürdig' gelten Theatervorstellungen, auch jene der ‚freien Szene', nur dann, wenn sie einen Bildungsauftrag erfüllen – und sei es dadurch, dass ihnen eine inhaltliche oder gesellschaftliche ‚Relevanz' zugesprochen wird, womit in der Regel eine kritisch-reflektierende Perspektive auf gesellschaftliche Themen gemeint ist. Primär vergnüglich und sinnlich, wie es der Zirkus ist oder wie es diesem unterstellt wird, darf das geförderte Theater nicht sein. Die hierarchische Kategorisierung der beiden Theaterformen manifestiert sich demnach nicht nur in einem wissenschaftlichen Desinteresse und einem entsprechend dürftigen Forschungstand, sondern auch in der kulturpolitischen Praxis – zumindest jener des deutschsprachigen Raums. Eine Ausnahme stellte die DDR dar: Dort

galt der Zirkus als Kultur und wurde auch entsprechend gefördert. Bis zur Wiedervereinigung existierte ein Staatszirkus.[1]

Ganz anders sieht die Situation in Frankreich aus. Hier veränderte sich die kulturpolitische Perspektive auf den Zirkus ab Ende der 1970er Jahre kontinuierlich im Rahmen von Debatten über den Schutz kultureller Traditionen (*patrimoine culturel*) und Diskussionen rund um die Erweiterung des Kulturbegriffs.[2] So wurde der Zirkus, bis anhin Angelegenheit des Agrarministeriums, 1978 dem Zuständigkeitsbereich des Kulturministeriums zugeordnet. Dieser Entwicklung Rechnung tragend wurden ab 1980 verschiedene Fördermaßnahmen ins Leben gerufen. Zirkusbetriebe wurden etwa von Steuerabgaben entlastet, zudem wurden eine Struktur zur Produktionsförderung auf die Beine gestellt. In der Folge entstanden verschiedene, inzwischen international renommierte Zirkusfestivals, und auf den Spielplänen der Theater beziehungsweise Gastspielhäuser stellen Zirkusproduktionen heute keine Ausnahme mehr dar.

Im Jahr 1985 eröffnete das französische Kulturministerium die erste staatliche Zirkusausbildungsstätte in Frankreich, das *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) in Châlons-en-Champagne, unter anderem in einem dort 1898/99 errichteten Zirkusgebäude. Während in osteuropäischen Staaten wie auch in der DDR nach dem Zweiten Weltkrieg staatliche Zirkusausbildungsstätten nach sowjetischem Modell etabliert wurden (in Berlin gibt es bis heute die 1956 gegründete Staatliche Artistenschule), wurden in Westeuropa und Nordamerika erst nach der Gründung von privaten Zirkusschulen ab Mitte der 1970er Jahre öffentlich finanzierte Zirkusschulen aufgebaut beziehungsweise privat geführte Einrichtungen verstaatlicht. Auch durch die Etablierung öffentlicher Ausbildungsstätten hat sich kulturpolitische Praxis *in puncto* Zirkus in Belgien, Kanada, England und den Niederlanden, aber auch in Schweden, Finnland, Tschechien, Italien und Spanien über die vergangenen Jahre und Jahrzehnte stark verändert. Entsprechend existieren auch in diesen

1 Vgl. Dietmar Winkler, *Zirkus in der DDR. Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2009; ders., *Wie beerdigt man einen Zirkus? Das langsame Sterben des Staatszirkus der DDR*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.

2 Im November 2022 ist der Zirkus auch von der Landesregierung in Nordrhein-Westfalen als Tradition und eigenständige Form der darstellenden Künste in das Inventar des immateriellen Kulturerbes aufgenommen worden (vgl. Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, „Sie stiften Identität und Gemeinschaft – vier Neuzugänge beim Immateriellen Kulturerbe“, in: *Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen*, 25.11.2022, https://www.mkw.nrw/sie-stiften-identitaet-und-gemeinschaft-vier-neuzugaenge-beim-immateriellen-kulturerbe (Zugriff 28.11.2022)).

Ländern vielfältige Ausbildungsorte und Förderstrukturen sowie dynamische ‚freie Zirkusszenen'.[3]

Seit ungefähr zehn Jahren erfährt der sogenannte Neue oder zeitgenössische Zirkus auch im deutschsprachigen Raum Aufschwung und Resonanz. In Deutschland, Österreich und der Schweiz waren die Zirkuskünste bislang von der Kulturförderung ausgeschlossen. Heute gelten sie nur unter gewissen Bedingungen, je nach Region und erst seit Kurzem, als ‚förderungswürdig'. Bei den Legitimationsbestrebungen zur Förderung ‚künstlerischer' Zirkusproduktionen lässt sich indes eine Abgrenzung nach altbekanntem Muster beobachten: Die Interessenvertretung der freien Zirkuskünstler:innen schreibt sich in den auf einem tradierten Kunstverständnis basierenden Aufwertungsdiskurs ein, indem sie den zeitgenössischen Zirkus – im Gegensatz zum ‚traditionellen' oder ‚klassischen' Zirkus – als Kunstform darstellen. Damit werten sie bewusst oder unbewusst die ‚alte' Zirkuspraxis ab. Dies ist durchaus nachvollziehbar: Die Zirkuskünstler:innen ringen innerhalb der aktuellen Strukturen und der bestehenden kulturpolitischen Praxis um symbolische wie auch finanzielle Anerkennung für ihre Arbeit. Bei der kulturpolitischen Lobbyarbeit wird der zeitgenössische Zirkus zudem meist dezidiert als eigenständige Sparte positioniert. Diese Differenzierungsbestrebungen erscheinen aus historischer Perspektive paradox, denn die Zirkuspraxis ist, wie im ersten Kapitel gesehen, seit jeher hybrid und durch die Vereinigung verschiedener Künste gekennzeichnet.

Auf Basis der Erkenntnisse aus dieser Studie wie auch der Beobachtung derzeitiger Bemühungen, den zeitgenössischen Zirkus innerhalb des etablierten Fördersystems zu legitimieren, möchte ich folgende Frage stellen: Wäre es nicht an der Zeit, sich von den tradierten Denkmustern zu lösen und das Fördersystem beziehungsweise den ihm zugrunde liegenden Theater- und Kunstbegriff neu zu denken? Bemerkenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass es bislang im deutschsprachigen Raum kaum Debatten darüber gibt, dass das öffentliche Theater-Fördersystem in einem Spannungsverhältnis zur grundrechtlich verankerten Kunstfreiheit steht.[4] Die Förderung

3 Vgl. Mirjam Hildbrand, „Zirkusformen", in: Beate Hochholdinger-Reiterer u. a. (Hg.), *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, 2023 (bevorstehend).

4 Das Recht der Kunstfreiheit in ihrer heutigen Form wurde in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg im Grundgesetz verankert und ist in der Schweiz seit 1999 durch die Bundesverfassung garantiert. Auf übergeordneter Ebene ist die künstlerische Freiheit durch die Grundrechtecharta der Europäischen Union sowie durch die Rechtssprechung im Zusammenhang mit der europäischen Menschenrechtskonvention abgesichert (vgl. Rüegger, *Kunstfreiheit*, S. 21, 97, 164 f.). Alex Bänninger, ehemaliger Kulturchef des Schweizer Fernsehens,

von Theaterinstitutionen, -gruppen und -künstler:innen basiert auf einem kompetitiven und selektiven System, dem in der Regel Bewertungskriterien zugrunde liegen, die sich auf künstlerische und inhaltliche Qualität beziehen. Damit wird definiert, was als Kunst verstanden wird beziehungsweise welche Theaterformen als ‚förderungswürdig' gelten. Förderkriterien bedürfen darüber hinaus meist einer begrifflichen Ausdeutung, die den Behörden beziehungsweise den entsprechenden Jurys einen erheblichen Ermessensspielraum lässt.[5] Doch wird bei einer „inhaltliche[n] Beurteilung" durch Fördergremien „die grundrechtliche Vorgabe der Gleichwertigkeit aller Kunst als auch das kommunikationsgrundrechtliche Gebot, dass sich der Staat gegenüber Ideen und Meinungen neutral zu verhalten hat" missachtet.[6] Die Juristin Vanessa Rüegger hält diesbezüglich fest:

> Je stärker der Qualitätsbezug und je individueller die Beurteilung eines Förderinstruments ist, umso stärker wirkt die Kunstförderung nicht nur fördernd für die berücksichtigten Gesuchsteller, sondern auch beschränkend auf die künstlerische Freiheit der abgewiesenen Bewerberinnen und Bewerber.[7]

Die Förderung beziehungsweise Nicht-Förderung bestimmter Theaterformen und Künstler:innen produziert demnach nicht nur Ausschlüsse, sondern sie schafft auch Anreize. Förderkriterien prägen Arbeitsweisen und die Theaterlandschaft insgesamt, da Theatermacher:innen in der Regel versuchen, ihnen zu entsprechen, um ihre Chancen auf eine Förderung zu erhöhen. Die Aufwertung der Produktionen als ‚künstlerisch wertvoll' von Förderempfänger:innen festigt ihrerseits den gängigen Theater- und Kunstbegriff und damit die Tendenz, ‚förderungswürdige' Formen von Theater zu erarbeiten.[8] Auf diese Weise sorgt die etablierte Theaterförderung nicht nur für eine Verengung des Kunstbegriffs, sondern auch für dessen Verstetigung. Dadurch beschränkt sie letztlich die Vielfalt in der Theaterlandschaft.

***

kritisierte im Juni 2020 in diesem Zusammenhang die Filmförderpraxis durch das schweizerische Bundesamt für Kultur (vgl. Alex Bänninger, „Wissenslücken und Beratungsresistenz: Das Bundesamt für Kultur fördert die falschen Filme", in: Tagblatt (27.06.2020), https://www.tagblatt.ch/kultur/das-bundesamt-fuer-kultur-foerdert-die-falschen-filme-die-beamten-haben-wissensluecken-und-sind-beratungsresistent-ld.1232652 (Zugriff 23.11.2022)).

5 Vgl. Rüegger, *Kunstfreiheit*, S. 352–356.

6 Rüegger, *Kunstfreiheit*, S. 355.

7 Ebd.

8 Vgl. Rüegger, *Kunstfreiheit*, S. 354 f.

Auf die verschiedenen Forschungslücken habe ich an den entsprechenden Stellen in den drei Kapiteln hingewiesen. Abschließend möchte ich zwei Aspekte nochmals besonders hervorheben.

1) Im ersten Kapitel bin ich ausführlich auf die Inszenierungspraxis der Berliner Zirkusse im ausgehenden 19. Jahrhundert eingegangen, insbesondere auf die Zirkuspantomimen. Diese zeichneten sich nicht nur durch spektakuläre Darbietungen und eine aufwendige Ausstattung aus, sondern auch durch ihre übergreifenden, narrativen Dramaturgien. Die Zirkuspantomimen erhielten daher, wie im zweiten Kapitel ausführlich dargelegt, einen Zwischenstatus innerhalb der Theatergesetzgebung. Das Erzählen von Geschichten oder das Vorhandensein einer Handlung in Zirkuspantomimen wurde demnach mit ‚höherer' Kunst verbunden. Dies belegt auch die Äußerung eines Berliner Zensors: Zur Bestimmung des ‚höheren Kunstinteresses' prüfe er, „ob eine Handlung vorgeführt werden soll".[9] Den Theaterformen ‚ohne Kunstinteresse' wurde damit *ex negativo* eine Abwesenheit von Handlung und Narration unterstellt. Doch trifft dies wirklich zu? Die in dieser Arbeit untersuchten narrativen Zirkusinszenierungen können auch als Einladung verstanden werden, genauer zu erforschen, inwiefern die sogenannte Kultur der Attraktionen um 1900 nicht eben doch auch von Narration(en) geprägt war – wenngleich es sich dabei um Formen des Erzählens handelte, die nicht den als ‚höher' bewerteten hegemonialen Erzählungen und Erzählweisen entsprachen.

Mit dem Wissen um die Aufführungspraxis der Zirkusse des späten 18. und des 19. Jahrhunderts lässt sich überdies auch das vermeintlich ‚Neue' des Nouveau Cirque, der sich im Fahrwasser der 68er-Bewegung in Frankreich entwickelte, als ein Wiederanknüpfen an einen ‚alten' Zirkus betrachten. Die Protagonist:innen dieses ‚neuen' Zirkus grenzten sich stark vom ‚klassischen' Zirkus ab, indem sie ihre Darbietungen mit Elementen verbanden, die gemeinhin mit ‚dem Theater' verbunden wurden und werden. Kurzum: Sie kreierten Zirkusstücke mit narrativen Dramaturgien.

2) Eine Blüte der Artistik oder des Zirzensischen wird im kollektiven Kulturgedächtnis gemeinhin mit den sogenannten Goldenen Zwanzigern beziehungsweise ihrem wilden Nachtleben in den urbanen ‚Vergnügungsetablissements' verbunden und vielfach heraufbeschworen. Dies nicht nur in der Forschungsliteratur, sondern auch in kulturellen Produktionen, etwa in der erfolgreichen Fernsehserie *Babylon Berlin* aus dem Jahr 2017. Auch künstlerische und gesellschaftliche Aufbrüche ebenso wie eine hohe transnationale Mobilität werden häufig mit den 1920er Jahren assoziiert. Anhand

9 Berliner Polizeipräsidium an das Polizeipräsidium Frankfurt am Main, 15.02.1916, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 205, Landesarchiv Berlin.

des Quellenmaterials dieser Studie wird der umrissene Mythos der Goldenen Zwanziger beziehungsweise die gängige (theater)historische Nacherzählung der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg neu perspektiviert. Denn die Artistik hatte zumindest im Zirkus, wo wie im ersten Kapitel gesehen künstlerische und technische Experimente gewagt wurden, ihre Blüte bereits lange vor 1920. Im dritten Kapitel bin ich auch auf die länder- und kontinentübergreifende Vernetzung der Artist:innen und ihr damit einhergehendes Selbstverständnis vor 1914 eingegangen. Außerdem haben einflussreiche kulturelle beziehungsweise ‚zirzensische' Akteur:innen der 1920er Jahre, die bühnenübergreifend wie auch international vernetzt waren, den Grundstein für ihre künstlerische Praxis *vor* dem Ersten Weltkrieg erarbeitet. Man denke etwa an die Chansonnière Claire Waldoff, die Dada-Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven oder auch die Operettensängerin Fritzi Massary.[10] Sowohl für die transnationale Vernetzung als auch für das künstlerische Selbstverständnis stellte der Erste Weltkrieg eine tiefgreifende Zäsur dar. Die Zeit um 1900 erscheint mit Blick auf die transnationale, gattungs- und formatübergreifende Mobilität sowie das künstlerische Selbstverständnis der Akteur:innen einer umfassenderen Untersuchung wert.

***

Den historischen Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre dienten die Zirkuskünste bekanntlich als Inspirationsquelle,[11] und auch in den 1970er und 1980er Jahren interessierten sich im europäischen und nordamerikanischen Kontext Theaterschaffende auf der Suche nach neuen Formen sowie neuen, zugänglich(er)en Aufführungsorten jenseits der etablierten Theaterinstitutionen für den Zirkus. Doch im Zuge der Aufwertung und Institutionalisierung der ‚freien Theaterszene' wurde der Zirkus im deutschsprachigen Raum erneut ausgegrenzt.

Die Zirkuskünste dienten für Theaterschaffende also in der Vergangenheit – insbesondere in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche und ästhetischer Neuorientierung – immer wieder als negativer wie auch positiver Bezugspunkt, ohne dass sich diese Bedeutung jedoch bislang auch nur ansatzweise angemessen in der theaterwissenschaftlichen Forschung niedergeschlagen hätte.

---

10 Für Freytag-Loringhoven vgl. Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography.* Cambridge: MIT Press, 2002.

11 Vgl. zu diesem Thema Anna-Sophie Jürgens / Mirjam Hildbrand (Hg.), *Circus and the Avant-Gardes. History, Imaginary, Innovation*. London u. New York: Routledge, 2022.

Auch aktuell scheint der Zirkus im Bereich des öffentlich geförderten Theaters wieder verstärkt Faszination auszulösen und als Inspiration zu dienen – zu nennen wären aus der jüngsten Vergangenheit etwa Inszenierungen von Barrie Kosky an der Komischen Oper in Berlin, der Eröffnungsabend der Intendanz René Polleschs an der Berliner Volksbühne oder auch die Arbeiten der Choreografin Florentina Holzinger mit Akrobat:innen in der ‚freien Szene'.[12] Es bleibt abzuwarten, ob sich dieses neuerliche Interesse diesmal auch auf die wissenschaftliche Forschung im deutschsprachigen Raum überträgt.

12 Vgl. Egbert Tholl, „Schwerelos wie im Märchen", in: *Süddeutsche Zeitung* (17.10.2019), https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-schwerelos-wie-im-maerchen-1.4644542 (Zugriff 01.12.2021); Janis El-Bira, „Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen – Volksbühne Berlin. Am großen Entfremdungskörper", in: *Nachtkritik.de* (16.09.2021), https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19951:aufstieg-und-fall-eines-vorhangs-und-sein-leben-dazwischen-volksbuehne-berlin-rene-pollesch-zelebriert-zum-intendanz-einstand-den-diskurszirkus&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 (Zugriff 01.12.2021); Petruschka / L'Enfant et les Sortilèges: Programmheft der Komischen Oper Berlin. Berlin: o. A., 2017.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivalische Quellen

A. *Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin*

Hermann Dernburgs Entwürfe für das Deutsche Festspielhaus (Theater der 10.000) in Berlin, Inv. Nr. 19376–19380, Architekturmuseum, Technische Universität Berlin, https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&SID=1628676188979 (Zugriff 06.05.2021).

B. *Friedrichstadt-Palast Berlin, Archiv*

Circus unter Wasser. Programm, Circus G. Schumann, Berlin, 13.12.1891.

Auf Helgoland oder Ebbe und Flut. Programm, Circus Renz, Berlin, 31.12.1891.

Lustige Blätter. Programm, Circus Renz, Berlin, 25.12.1896.

China. Programm, Circus Schumann, Berlin, 22.10.1900.

Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie. Programm, Circus Schumann, Berlin, 17.01.1910.

Sitzplan Circus Renz Berlin, ca. 1880.

Sitzplan Circus Schumann Berlin, 1904.

Sitzplan Circus Schumann Berlin, ca. 1909.

Spadoni, Marion, *Circus Dynastie Renz Schumann – Paul Spadoni: Vom Weltstar zur Weltumspannenden Agentur*. Manuskript, o. D. [ca. 1994].

„Im Circus Renz." Zeitungsauschnitt, mit 4 Abbildungen von Julius Schlattmann, Quelle unbekannt, o. D. [ca. 1890].

Zeitungsausschnitt, *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 166, 02.04.1918.

C. *Landesarchiv Berlin* (*LA B*)

A Rep. (Bestände vor 1945)

A Pr. Br. Rep. 042 (Fotos), Nr. 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1896, 1897. Baustab Keibel, Serie Z: Projekt Zirkus Busch Berlin, o. D.

A Rep. 010-01: Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Tiefbaudeputation

A Rep. 010-01-02: 2611. Umgestaltung des Geländes Zirkus Busch am Bahnhof Börse, 1936–1937.

A Rep. 010-01-02: 2746, 2747. Regulierung und Verbreitung der Burgstraße und der Zufahrtstraße nach Zirkus Busch, 1896–1917.

A Rep. 010-02: Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Baupolizei

A Rep. 010-02: 2535. Bauakte Friedrich-Karl-Ufer 2–5 (Mitte), 1886–1905.

A Rep. 010-02: 4371, 4372. Bauakte Markthallen zwischen Karlstraße Schiffbauerdamm (später Am Zirkus 1) (Mitte), 1865–1870.

A Pr. Br. Rep. 030: Polizeipräsidium Berlin

A Pr. Br. Rep. 030: 689. Nachrichten über die bauliche Anlage innere Einrichtung von Theatern, Zirkusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen, 1889–1909.

A Pr. Br. Rep. 030-05: Polizeipräsidium Berlin – Theaterpolizei

A Pr. Br. Rep. 030-05: 97. Gesuche um Genehmigung zur Aufführung von Theaterstücken, Berichte und Zeitungsausschnitte über verschiedene Theaterstücke, 1898–1903.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 203. Die Einführung der Theater-, Billet- und Lustbarkeitssteuer und dagegen gerichtete Pressenotizen, 1905–1929.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 205 Verhandlungen über die Verbesserung und Erweiterung der Gewerbeordnung hinsichtlich der Theaterangelegenheiten, 1905–1928.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 505. Anträge auf Genehmigung zu Aufführungen von Theaterstücken in Puhlmanns Vaudeville-Theater, Puhlmanns Theater, später Proebels Allerlei-Theater, Schönhauser Allee, 1888–1896.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 611–632. Die Königlichen Theater, 1844–1921.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1465, 1466, 1467. Zeitungsnotizen, Berichte und Verordnungen über Varietés und Schank- und Tanzlokale, 1900–1914.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1524, 1525, 1526. Aufsicht über den Zirkus Renz, später Olympiatheater, 1881–1892.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1529, 1530. Aufsicht über den Zirkus Schumann, 1899–1906.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1536. Beaufsichtigung der bau- und feuerpolizeilichen Arbeiten im Zirkus Schumann, Umbau des Zirkus in ein Theater, 1900–1910.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1546. Erteilung von Konzessionen an die Inhaber des Zirkus Krembser, später Zirkus Schumann, 1886–1891.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1549. Gesuche um Genehmigung zur Aufführung von Theaterstücken im Zirkus Schumann, 1888–1899.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1553, 1559, 1560, 1561. Aufsicht über den Zirkus Busch, 1894–1930.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1563–1565. Bau- und feuerpolizeiliche Angelegenheiten des Zirkus Busch, 1900–1915.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1566. Vermögensverhältnisse des Zirkus Busch, 1922–1929.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1923. Erteilung von Konzessionen an den Zirkusdirektor Paul Busch, 1896–1913.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 1924. Erweiterung der Theaterkonzession des Zirkusdirektors Kommissionsrat Busch zur Aufnahme gesprochener Stücke, 1911–1913.

A Pr. Br. Rep. 030-05: 3067. Erteilung der Theaterkonzession und Tätigkeit des Zirkusdirektors Albert Schumann für seinen Zirkus, vorher Zirkus Renz, Olympiariesentheater, Am Zirkus 1, 1899–1917.

A Pr. Br. Rep. 030-05-02: Polizeipräsidium Berlin – Theaterpolizei – Zensurexemplare Neuer Teil

A Pr. Br. Rep. 030-05-02: 6661. Die deutsche See, symphonische Dichtung von Georg Engel. Pflichtexemplar. Maschinenschrift. Genehmigt: 17.04.1917 für Zirkus Busch, 1917.

C Rep.: Bestände (Ost-) Berliner Behörden bis 1990

C Rep. 131-09: 301. Rat des Stadtbezirks Berlin-Mitte, Abteilung Bauwesen. Bauunterlagen – Reinhardtstraße, Friedrichstadtpalast (Theater des Volkes), 1936–1953.

C Rep. 121: 814. Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur. Rekonstruktion des Friedrichstadtpalastes, 1976.

D. *Deutsches Marken- und Patentamt*

Hagedorn, Willy, Immersed Trap for Spectacular and like Performances, 1906, GB000190621875A, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 04.02.2021).

Schumann, Albert, Improved Apparatus for Circus Performances, 1897, GB000189726413A, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 14.12.2021).

Schumann, Albert, Künstliche Skibahn, 1905, AT000000022461B, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 14.12.2021).

Schumann, Albert, Verfahren und Vorrichtung zur Vorführung eines Wettrennens auf verhältnismäßig kleinem Platze, 1909, AT000000040682B, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 14.12.2021).

Schumann, Albert, Racing Apparatus, 1909, US000000962057A, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 14.12.2021).

Schumann, Albert, Einrichtung für Schaustellungen, 1910, DE000000231364A, https://depatisnet.dpma.de/ (Zugriff 14.12.2021).

E. *Sächsisches Staatsarchiv Leipzig* (*SStAL*)

Bestand 20024 Kreishauptmannschaft Leipzig

Akte Nr. 1871: Acta der Königlichen Kreishauptmannschaft Leipzig. Sect. IV, die Schauspielunternehmer betreffend, 1884–1903:

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, *Denkschrift der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in Berlin betreffend die Uebelstände, welche bei den deutschen Theatern herrschen und die Vorschläge zur Beseitigung bezw. zur Milderung derselben*. Berlin: Selbstverlag Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1893.

Kreishauptmannschaft Leipzig, Generalverordnung 04.08.1888.

F. *Stadtmuseum Berlin, Sammlung „Varieté – Zirkus – Kabarett"*

Circus Busch Berlin 1895/1896, Sammlung Kaminski, Blatt: „Der Circus". Sammlung Kaminski/Hannover, 1898/1899.

Barell, Bobby (als Autor vermutet), Sonderdruck (7 Seiten), in: Konvolut zur Zirkusgeschichte in der Materialsammlung von Bobby Barell, o. O. u. D.

G. *Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin*

E. de la Sauce & Kloss: Firmenkatalog. Eisenhoch- und Brückenbau. Behälterbau. Formeisen-Lager. Berlin-Lichtenberg, Herzbergstrasse 140. Foto: Historisches Archiv, III.2 03420, ca. 1913.

H. *Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin*

Zirkusarchiv Heino Zeitler:

Babel. Programm, Circus Schumann, Berlin, 13.12.1903.

Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie. Textbuch, Circus Schumann, Berlin, o. D. [ca. 1910].

Der Schmied von Gretna Green oder: Eine ländliche Hochzeit. Anschlagzettel, Circus Schumann, Wien, 03.06.1891.

Orestie. Programm, Circus Busch, Berlin, 31.05.1911.

I. *Theatermuseum Wien – Online-Sammlung*

Zaide, Djamileh, Harlequin als Elektriker. Theaterzettel, k.k. Hof-Operntheater Wien, 04.10.1902, Inv. Nr. PA_RaraG377, https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/545130/ (Zugriff 25.11.2020).

J. *Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection*

Circus Renz Poster 1884, S.1798–1995, https://collections.vam.ac.uk/item/O1166815/circus-renz-poster-poster-litfass-erben-e/ (Zugriff 03.12.2021).

Gedruckte Primärquellen

A. *Zeitungen und Zeitschriften*

Altonaer Nachrichten. Hg. Hammerich & Lesser (anfangs: Koebner & Lehmkuhl). Hamburg 1850–1855, 1864–1922, 1924–1938.

Nr. 137, 16.06.1879.

Berliner Börsen-Zeitung. Tageszeitung für nationale Politik, Wirtschaft, Kultur. Hg. Reinhardt (früher: L. Metzoldt, anfangs: E. Kühn). Berlin 1855–1940.

Nr. 27, 18.01.1876.
Nr. 519, 06.11.1877.
Nr. 573, 07.12.1877.
Nr. 576, 08.12.1878.
Nr. 93, 25.02.1879.
Nr. 561, 30.11.1879.
Nr. 89, 22.02.1879.
Nr. 12, 08.01.1880.
Nr. 159, 28.03.1880.
Nr. 37, 22.01.1882.
Nr. 393, 24.08.1882.
Nr. 492, 20.10.1883.
Nr. 544, 20.11.1883.
Nr. 27, 17.01.1885.
Nr. 87, 21.02.1885.
Nr. 131, 19.03.1885.
Nr. 207, 06.05.1885.
Nr. 435, 17.09.1909.
Nr. 199, 29.04.1911.
Nr. 201, 30.04.1911.
Nr. 552, 24.11.1912.
Nr. 443, 21.09.1913.
Nr. 446, 23.09.1913.
Nr. 549, 23.11.1913.

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Hg. Mosse (anfangs: Langmann). Berlin 1872–1939.
Jg. 24, Nr. 541, 24.10.1895.
9. Jg., Nr. 131, 18.03.1880.
9. Jg., Nr. 193, 27.04.1880.

Das Organ / Das Organ der Variétéwelt und Kabarett-Rundschau: artistisches Fachblatt und offizielles Organ des Internationalen Variété-Theater-Direktoren-Verbandes. Berlin 1909–1926.
2. Jg., Nr. 17, 20.03.1909.
2. Jg., Nr. 25, 15.05.1909.
2. Jg., Nr. 43 18.09.1909.
2. Jg., Nr. 44, 25.09.1909.
2. Jg., Nr. 53, 27.11.1909.
5. Jg., Nr. 167, 03.02.1912.
7. Jg., Nr. 286, 16.05.1914.
10. Jg., Nr. 455, 11.08.1917.
10. Jg., Nr. 463, 06.10.1917.
10. Jg., Nr. 465, 20.10.1917.
11. Jg., Nr. 489, 06.04.1918.
11. Jg., Nr. 527, 29.12.1918.

Das Programm: Artistisches Fachblatt, offizielles Publikationsorgan der Internationalen Artistenloge. (anfangs: Verl. Das Programm: Artistisches Fachblatt GmbH). Berlin 1902–1935.
Nr. 118, 10.07.1904.
Nr. 181, 24.09.1905.
Nr. 190, 26.11.1905.
Nr. 220, 24.06.1906.
Nr. 271, 16.06.1907.
Nr. 308, 01.03.1908.
Nr. 315, 19.04.1908.
Nr. 316, 26.04.1908.
Nr. 355, 24.01.1909.
Nr. 359, 21.02.1909.
Nr. 395, 31.10.1909.
Nr. 396, 07.11.1909.
Nr. 400, 05.12.1909.
Nr. 411, 20.02.1910.

Nr. 419, 17.04.1910.
Nr. 422, 08.05.1910.
Nr. 426, 05.06.1910.
Nr. 428, 19.06.1910.
Nr. 433, 24.07.1910.
Nr. 440, 11.09.1910.
Nr. 441, 18.09.1910.
Nr. 445, 16.10.1910.
Nr. 466, 12.03.1911.
Nr. 468, 26.03.1911.
Nr. 471, 16.04.1911.
Nr. 472, 23.04.1911.
Nr. 474, 07.05.1911.
Nr. 475, 14.05.1911.
Nr. 500, 05.11.1911.
Nr. 503, 26.11.1911.
Nr. 507, 24.12.1911.
Nr. 510, 14.01.1912.
Nr. 517, 03.03.1912.
Nr. 521, 31.03.1912.
Nr. 522, 07.04.1912.
Nr. 525, 28.04.1912.
Nr. 526, 05.05.1912.
Nr. 531, 09.06.1912.
Nr. 537, 21.07.1912.
Nr. 557, 08.12.1912.
Nr. 558, 12.12.1912.
Nr. 559, 22.12.1912.
Nr. 560, 29.12.1912.
Nr. 565, 02.02.1913.
Nr. 570, 09.03.1913.
Nr. 574, 06.04.1913.
Nr. 575, 13.04.1913.
Nr. 576, 20.04.1913.
Nr. 577. 27.04.1913.
Nr. 578, 04.05.1913.
Nr. 607, 23.11.1913.
Nr. 612, 28.12.1913.
Nr. 624, 22.03.1914.
Nr. 627, 12.04.1914.
Nr. 632, 17.05.1914.
Nr. 633, 24.05.1914.
Nr. 644, 09.08.1914.
Nr. 646, 23.08.1914.
Nr. 647, 30.08.1914.
Nr. 655, 25.10.1914.
Nr. 661, 06.12.1914.
Nr. 682, 02.05.1915.
Nr. 689, 20.06.1915.
Nr. 698, 22.08.1915.
Nr. 784, 15.04.1917.
Nr. 792, 10.06.1917.
Nr. 795, 01.07.1917.
Nr. 803, 26.08.1917.
Nr. 807, 23.09.1917.
Nr. 809, 07.10.1917.
Nr. 821, 30.12.1917.
Nr. 835, 07.04.1918.
Nr. 868, 24.11.1918.
Nr. 871, 15.12.1918.
Nr. 890, 27.04.1919.
Nr. 1000, 05.06.1921.
Nr. 1202, 19.04.1925.
Nr. 1500, 04.01.1931.

Der Artist. Fachblatt für Unterhaltungsmusik und Artistik. Hg. Lintz. Düsseldorf 1883–1936.
1. Jg., Nr. 1, 10.07.1883.
1. Jg., Nr. 6, 25.09.1883.
15. Jg., Nr. 639, 09.05.1897.
22. Jg., Nr. 1000, 10.04.1904.
23. Jg., Nr. 1074, 10.09.1905.
26. Jg., Nr. 1206, 22.03.1908.
31. Jg., Nr. 1500, 09.11.1913.

Der neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater. Amtliches Organ der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen. Hg. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Berlin 1909–1935.

38. Jg., Nr. 7, 20.02.1909.
38. Jg., Nr. 21, 29.05.1909.
39. Jg., Nr. 3, 22.01.1910.
39. Jg., Nr. 31, 06.08.1910.
39. Jg., Nr. 41, 15.10.1910.
39. Jg., Nr. 51, 24.12.1910.
40. Jg., Nr. 4, 28.01.1911.
40. Jg., Nr. 5, 04.02.1911.
40. Jg., Nr. 7, 18.02.1911.
40. Jg., Nr. 16, 22.04.1911.
41. Jg., Nr. 1, 06.01.1912.
41. Jg., Nr. 15, 13.04.1912.
41. Jg. Nr. 19, 11.05.1912.
41. Jg., Nr. 26, 29.06.1912.
41. Jg., Nr. 49, 07.12.1912.
41. Jg., Nr. 51, 21.12.1912.
42. Jg., Nr. 41, 11.10.1913.
43. Jg., Nr. 29, 18.07.1914.
46. Jg., Nr. 3, 20.01.1917.
46. Jg., Nr. 4, 27.01.1917.
46. Jg., Nr. 29, 21.07.1917.
46. Jg., Nr. 30, 28.07.1917.
46. Jg., Nr. 40, 06.10.1917.
47. Jg., Nr. 43–44, 13.11.1918.

Deutsche Bauzeitung. Zeitschrift für nationale Baugestaltung. Hg. Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine; Deutsche Gesellschaft für Bauwesen. 1868–1942.

21. Jg., Nr. 33, 23.04.1887.
21. Jg., Nr. 40, 18.05.1887.
23. Jg., Nr. 68, 24.08.1889.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft: Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Berlin 1872–1887, 1889–1909.

25. Jg., Nr. 11, 13.03.1896.
27. Jg., Nr. 4, 28.01.1898.
28. Jg., Nr. 5, 03.02.1899.
28. Jg., Nr. 6, 10.02.1899.
32. Jg., Nr. 19, 08.05.1903.
34. Jg., Nr. 19, 12.05.1905.
35. Jg., Nr. 6, 09.02.1906.
35. Jg., Nr. 8, 23.02.1906.
35. Jg., Nr. 24, 15.06.1906.
35. Jg., Nr. 41, 12.10.1906.

Deutsches Volksblatt. Wien 1889–1922.

3. Jg., Nr. 978, 16.09.1891.

Die deutsche Bühne: Das Magazin für Schauspiel, Tanz und Musiktheater. Hg. Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. Hamburg 1909–1935. [Die Nummerierung ändert im Laufe der Zeit.]

1. Jg., Nr. 1, H. 1, 03.1909.
1. Jg., Nr. 4, H. 1, 03.1909.
1. Jg., Nr. 6, H. 1, 03.1909.
1. Jg., Nr. 8, H. 2, 05.1909.
1. Jg., Nr. 17, H. 1, 11.1909.
3. Jg., H. 8, 25.04.1911.
3. Jg., Nr. 20, 25.12.1911.
9. Jg., H. 42, 13.10.1917.
10. Jg., H. 29–30, 22.07.1918.

Die Gartenlaube: Illustrirtes Familienblatt. Hg. Scherl (anfangs: Keil). Berlin 1853–1937.
Nr. 20, 1876.

Die Presse. Wien 1848–1896.
34. Jg., Nr. 186, 08.07.1881.
42. Jg., Nr. 56, 25.02.1889.

Die Zeit. Wien 1902–1919.
6. Jg., Nr. 1787, 15.09.1907.

Hamburger Nachrichten: Morgenzeitung für Politik, Handel und Schifffahrt, Organ für Hamburgische Angelegenheiten, Anzeiger. Hamburg 1849–1839.
Nr. 141, 16.06.1879.

Illustrierte Kronen-Zeitung. Hg. Albrecht Dürer Verlag. Wien 1908–1944.
11. Jg., Nr. 3890, 29.10.1910.
14. Jg., Nr. 4810, 24.05.1913.

Leipziger Tageblatt und Anzeiger: Amtsblatt des Königlichen Amts- und Landgerichtes Leipzig und des Rathes und Polizeiamtes der Stadt Leipzig. Hg. Polz. Leipzig 1833–1905.
73. Jg., Nr. 145, 25.05.1879.
73. Jg., Nr. 147, 27.05.1879.

Le Nouvelliste: Journal de Paris: quotidien politique, littéraire, industriel et commercial. Paris 1848–1870.
20.09.1850.

Montagsblatt aus Böhmen. Prag 1894–1918.
28. Jg., Nr. 49, 03.12.1906.

Morgen-Post. Wien 1854–1886.
34. Jg., Nr. 70, 11.03.1884.

Neue Freie Presse. Wien 1864–1939.
Nr. 7021, 14.03.1884.
Nr. 7151, 24.07.1884.

Neue Salzburger Zeitung. Salzburg 1849–1858.
6. Jg., Nr. 296, 28.12.1854.

Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890: Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. Hg. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger.
1. Jg., 1890.
14. Jg., 1903.

Neues Wiener Journal: Unparteiliches Tagblatt. Wien 1893–1939.
12. Jg., Nr. 3743, 27.03.1904.

Neuigkeits-Welt-Blatt. Hg. Kirsch. Wien 1874–1918.
Nr. 217, 20.09.1878.

Prager Tagblatt. Hg. Heinrich Mercy. Prag 1876–1939.
32. Jg., Nr. 69, 10.03.1908.

Provinzial-Correspondenz. Hg. Decker. Berlin 1863–1884.
Nr. 12, 17.03.1880.

Vossische Zeitung: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin 1704–1937.
Nr. 73, 12.03.1879.
Nr. 207, 30.04.1911.

Zeitschrift für Bauwesen, hg. im Preußischen Finanzministerium. Preußen: Königlich Technische Bau-Deputation und Architekten-Verein. Berlin 1851–1923.
17. Jg., H. 3–4, 1867.

Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden. Hrsg. im Preußischen Finanzministerium. Berlin 1881–1931.
Nr. 99, 06.12.1919.
Nr. 101, 13.12.1919.
Nr. 103, 20.12.1919.

B. *Zeitgenössische Schriften*

Alberti, Conrad, „Ohne Schminke! Wahrheiten über das moderne Theater [1888]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 75–132.

Architekten-Verein zu Berlin / Vereinigung Berliner Architekten (Hg.), *Berlin und seine Bauten*, Bd. 2.3: *Der Hochbau*. Berlin: Ernst, 1896.

Assessor [Pseudonym], *Die Berliner Polizei*, in: *Großstadt-Dokumente*, Bd. 34. Hg. von Hans Ostwald, Berlin: Hermann Seemann Nachfolger, 1907.

Baty, Gaston, „La Légende de Robert Macaire“, in: *Hommes et Mondes* 2.9 (1947), S. 668–680.

Baumgarten, Franz Ferdinand, *Zirkus Reinhardt*. Potsdam: Hans Heinrich Tillgner, 1920.

Berol-Konorah, Max, *Denkschrift der Internationalen Artistenloge zum Reichstheatergesetz*. Berlin: F. Lenz & Comp., 1909.

Berol-Konorah, Max, *25 Jahre IAL. Ihr Werden, Wachsen und Wirken. 1901–1926*. Berlin: Das Programm, 1926.

Berol-Konorah, Max / Richard Treitel, *Artistenrecht. Ein Handbuch über den Varieté-Engagementsvertrag*. Berlin: Das Programm, 1905.

Blum, Robert u. a. (Hg.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 6: *Niccolini bis Sisyphus*. Altenburg u. Leipzig: Pierer u. Heymann, 1846.

Blumenthal, Oscar, *Theatralische Eindrücke*. Berlin: Hofmann, 1885.

Bornhak, Conrad, „Das Petitionsrecht“, in: *Archiv des öffentlichen Rechts* 16.3 (1901), S. 403–424.

Busch, Paula, *Das Spiel meines Lebens. Erinnerungen*. Berlin: Eulenspiegel, ^{2}1992 [1957].

Busch, Paula, „Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau“, in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*, Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 238–249.

Detert, o. A. / Johann Georg Justus Ballenstedt, *Architektur 1900*, Bd. 1: *Unterhaltung und Ertüchtigung. Theater, Zirkus, Panoramen, Saal-Bauten, Vereinshäuser, Sport-Anlagen*, hg. von Reinhard Welz. Mannheim: Vermittlerverlag, 2005 [ca. 1900].

Devrient, Eduard, „Die Vorstellung des Vereins Deutscher Bühnen-Vorstände über die Nothwendigkeit einer staatlichen Organisation der Deutschen Theater und über deren Ausführung“, in: *Deutsches Theater-Archiv und offizielles Geschäftsblatt des Deutschen Bühnen-Vereins sowie Anzeiger der Perseverantia* 3.37 (1860), S. 367–370.

Döring, Karl, „Zirkus-Pantomimen“, in: *Das Programm*, 24.07.1910, o. S. Ebenfalls abgedr. in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 215–220.

Döring, Karl, „Die zirzensischen Künste einst und jetzt“, in: *Das Programm*, 05.11.1911, o. S. Ebenfalls abgedr. In: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 26–31.

Döring, Karl, „Was sich aus alten Zirkusprogrammen ergibt. Teil 1“, in: *Das Programm*, 17.05.1914, o. S.

Döring, Karl, „Was sich aus alten Zirkusprogrammen ergibt. Teil 2“, in: *Das Programm*, 20.06.1915, o. S. Ebenfalls abgedr. in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 35–41.

Döring, Karl, „Die Zirkuspantomime einst und jetzt [1919]“, in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*, Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 225–237.

Düringer, Philipp u. a. (Hg.), *Theater-Lexicon: theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig: Otto Wigand, 1841.

Epstein, Max, *Das Theater als Geschäft*. Berlin: Juncker, o. D. [ca. 1911].

Flüggen, Ottmar G., *Biographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater: Von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart*, Bd. 1. München: A. Bruckmann, 1892.

Favart, Justine / Marmotel, Jean-François, *Annette et Lubin, comédie en 1 acte et en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles*. Paris: Duchesne, 1762.

Fratellini, Albert, *Nous les Fratellini*. Paris: Grasset, 1955.

Habel, Paul, *Neuer Führer durch Breslau. Mit zahlreichen Bildern und einem farbigen Stadtplane*. Breslau: Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs in Breslau, 1905.

Hahn, Ludwig [Pseudonym: Ein Staatsbeamter], *Das deutsche Theater und seine Zukunft*. Berlin: Wilhelm Hertz, 1876.

Haeckel, Ernst, „Ernst Haeckel an seine Frau Agnes am 15. April 1886“, in: Konrad Huschke (Hg.), *Ernst und Agnes Haeckel. Ein Briefwechsel*, Jena: Urania, 1950, S. 152.

Hagenbeck, Carl, *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*. Düsseldorf: Vier Falken, 1950 [1928].

Halperson, Joseph, *Das Buch vom Zirkus*. Leipzig: Zentralantiquariat, 1990 [1926].

Harden, Maximilian, „Berlin als Theaterhauptstadt [1888]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 147–169.

Hart, Julius / Heinrich Hart, „Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge [1882]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 19–64.

Hochdorf, Max, *Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte. Geschrieben im Auftrage der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen*. Potsdam: G. Kiepenheuer, 1921.

Houben, Heinrich, *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*. Berlin: Gersbach, 1926.

Jeitteles, Ignaz (Hg.), *Aesthetisches Lexikon*. Hildesheim u. New York: Olms, 1978 [1839].

Kallmann, Emma, *Der gute Ton. Handbuch der feinen Lebensart und guten Sitten*. Berlin: Hugo Steinitz, 1891.

Kerr, Alfred, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hg. von Günther Rühle. Berlin: Aufbau, 1997.

Kleefeld, Kurt, *Die Theaterzensur in Preussen*. Berlin: Struppe & Winckler, 1905.

Krahl, Elisabeth, *Die Entstehung der Gewerbeordnung von 1869*. Jena: Neuenhahn, 1937.

Kranich, Friedrich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1. München u. Berlin: Oldenbourg, 1929.

Krause, Georg, *Das Petitionsrecht nach dem Staatsrecht Preussens und des Reiches*. Unv. Diss., Universität Greifswald, 1916.

Krückl, Franz, *Das Deutsche Theater und sein gesetzlicher Schutz. Denkschrift im Auftrage des Präsidiums der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger*. Berlin: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1882.

Kusnezow, Jewgeni, *Der Zirkus der Welt*, übers. von Melitina Orlowa, erg. von Ernst Günther und Gerhard Krause. Berlin: Henschel, 1970 (1931).

Lenk, Wolfgang, *Das kommunale Theater*. Berlin: Ebering, 1933.

Linsemann, Paul, „Die Theaterstadt Berlin – Eine kritische Umschau [1897]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 179–234.

Müller, Otto, *Die Lex Heinze*. Freiburg: C. Lehmann, 1900.

Perfall, Karl von, *Denkschrift an den Deutschen Bühnen-Verein. Rückblick auf die letzten fünfzehn Jahre*. München: Wolf, 1886.

Péricaud, Louis, *Le théâtre des funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa demolition*. Paris: Sapin, 1897.

Pfeiffer, Maximilian, *Theater-Elend. Ein Weckruf.* Bamberg: Bamberger Neueste Nachrichten, 1909.

Putlitz, Joachim Gans zu, *Theater-Hoffnungen. Ein Wort zur Aufklärung*. Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlags-Anst., 1909.

Raeder, Alwil, *Der Circus Renz in Berlin. Eine Denkschrift zur Jubiläums-Saison 1896/97*. Berlin: Ullstein, 1897.

Reinhardt, Max, *Leben für das Theater: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting. Berlin: Argon, 1989.

Renz, Ernst Jacob, *Diamantine. Große phantastische Ausstattungs-Pantomime mit Ballets, Aufzügen und equestrischen Evolutionen in 4 Bildern und 1 Apotheose*. Libretto. München: Schuh & Cie, o. D. [ca. 1880].

Savits, Jocza, *Bericht über die Resultate der Untersuchung des Nothstandes der privaten Theater-Unternehmungen und ihrer Mitglieder. Mitgetheilt im Auftrage des Central-Ausschusses der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in der Delegirten-Versammlung am 11.12.1890 zu Berlin*. Berlin: Günther, 1891.

Schecher, Karl Ludwig, *Gewerbepolizeirecht des Deutschen Reichs*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1910.

Scherl, August, „Berlin hat kein Theaterpublikum! Vorschläge zur Bereitung der Missstände unseres Theaterwesens [1898]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 275–308.

Schiller, Friedrich, „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1784]“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 84–97.

Schiller, Friedrich, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1795]“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 305–408.

Schiller, Friedrich, „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst [1802]“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Günther Thalheim, 10 Bde., Berlin: Aufbau Verlag, 2005, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, S. 587–593.

Schlaikjer, Erich, „Gegenwart und Zukunft der deutschen Schaubühne [1912]“, in: Peter W. Marx / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*, Tübingen: Francke, 2009, S. 361–393.

Schmidt, Fritz, *Die Theaterzensur und das Theateraufführungsverbot*. Unv. Diss., Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen, 1931.

Schmitt, Eduard, *Handbuch der Architektur. Vierter Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, Sechster Halb-Band: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, 6. Heft: Zirkus- und Hippodromgebäude*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1904.

Seelig, Ludwig, *Geschäftstheater oder Kulturtheater?*, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Berlin: Günther, 1914.

Signor Domino [Emil Cohnfeld], *Der Cirkus und die Cirkuswelt*. Berlin: S. Fischer, 1888.

Signor Saltarino [Hermann Waldemar Otto], *Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten etc. aller Länder und Zeiten*. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1987 [1895].

Signor Saltarino [Hermann Waldemar Otto], *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt*. Leipzig: J. J. Weber, 1895.

Signor Saltarino [Hermann Waldemar Otto], *Das Artistentum und seine Geschichte. Gesammeltes und Erlebtes*. Leipzig: Verlag Willy Backhaus, 1910.

Treitel, Richard, „Billettsteuer [1905]“, in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. Theaterrechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 41–42.

Treitel, Richard, „Reichstheatergesetz oder Ergänzung der Reichsgewerbeordnung [1909]“, in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. Theaterrechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 27–30.

Treitel, Richard, „Reichstheatergesetz [1913]“, in: Manfred Rehbinder (Hg.), *Bühnenprobleme der Jahrhundertwende im Spiegel des Rechts. TheaterrWechtliche Aufsätze*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1990, S. 30–39.

Tschirch, Hans, *Das Petitionsrecht in Preußen und im Reiche*. Unv. Diss., Universität Greifswald, 1917.

Turszinsky, Walter, *Berliner Theater*, in: *Großstadt-Dokumente*, Bd. 29. Hg. von Hans Ostwald, Berlin: Hermann Seemann Nachfolger, 1906.

Weigand, Karl, „Mucker“, in: Herman Hirt (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2: *L–Z*, überarb. Aufl., Gießen: Alfred Töpelmann, ^{5}1910, S. 224.

Wölbing, Paul, *Berliner Stadtrecht. Ein Handbuch des Verwaltungsrechtes der Stadt Berlin*. Berlin: Guttentag, 1911.

Zedler, Johann Heinrich (Hg.), *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, Bd. 26: *P–Pd*. Halle u. Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1740.

C. *Gesetze, Verordnungen und Gesetzeskommentare*

GS:

Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten.

GS 1810/2

Verordnung über die veränderte Verfassung aller obersten Staatsbehörden in der Preußischen Monarchie, 27.10.1810, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1810*, Nr. 2, S. 3–23.

GS 1810/9

Edikt über die Einführung einer allgemeinen Gewerbe-Steuer, 28.10.1810, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1810*, Nr. 9, S. 79–99.

GS 1811/51

Gesetz über die polizeilichen Verhältnisse der Gewerbe, in Bezug auf das Edikt vom 2ten November 1810, wegen Einführung einer allgemeinen Gewerbesteuer, 07.09.1811, in: *Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1811*, Nr. 51, S. 263–280.

GS 1820/619

Gesetz wegen Entrichtung der Gewerbesteuer, 30.05.1820, in: *Gesetz-Sammlung für die Königlich-Preußischen Staaten enth. d. Verordnungen von 1820*, Nr. 619, S. 147–164.

GS 1845/2541

Allgemeine Gewerbeordnung, 17.01.1845, in: *Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten 1845*, Nr. 2541, S. 41–78.

Gewerbesteuergesetz vom 24. Juni 1891:

Gewerbesteuergesetz vom 24.06.1891, Text-Ausgabe mit Anmerkungen und Sachregister. Bearb. v. Arthur Fernow. Berlin: Guttentag, 1899.

JMBl.:
Justiz-Ministerialblatt für die preußische Gesetzgebung und Rechtspflege.
Nr. 47, 15.10.1878, S. 195.

MBl.:
Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten, hg. im Büreau des Minsteriums des Innern.
30. Jg., Nr. 225, 1869. Berlin 1869, S. 200–213.
54. Jg., Nr. 42, 1893. Berlin 1894, S. 104.
56. Jg., Nr. 14, 1895. Berlin 1896, S. 19–20.
56. Jg., Nr. 117, 1895. Berlin 1896., S. 169.
56. Jg., Nr. 174, 1895. Berlin 1896, S. 239–241.
57. Jg., Nr. 127, 1896. Berlin 1896, S. 166.
58. Jg., Nr. 93, 1897. Berlin 1897, S. 113.

PrOVG.:
Entscheidungen des Königlich Preußischen Oberverwaltungsgerichts.
Bd. 41., Nr. 53, Berlin 1908, S. 309–322.

PrVBl.:
Preußisches Verwaltungs-Blatt. Wochenschrift für Verwaltung und Verwaltungsrechtspflege in Preußen, hg. von J. Hoffmann.
20. Jg. Oktober 1898 bis September 1899, Berlin 1899, S. 36.
23. Jg. Oktober 1901 bis September 1902, Berlin 1902, S. 151.

RGBl.:
Reichsgesetzblatt.
RGBl. 1880/18: Gesetz, betreffend die Abänderung des §. 32 der Gewerbeordnung, 15.07.1880, Bd. 1880, Nr. 18, S. 179.
RGBl. 1883/15: Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 01.07.1883, Bd. 1883, Nr. 15, S. 160.
RGBl. 1891/18: Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 01.06.1891, Bd. 1891, Nr. 18., S. 261–290.
RGBl. 1896/27: Gesetz, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 06.08.1896, Bd. 1896, Nr. 27, S. 685–690.
RGBl. 1917/142: Bekanntmachung über den Bedürfnisnachweis für Schauspielunternehmen, 03.08.1917, Bd. 1917, Nr. 142, S. 681.
RGBl. 1921/8212: Bekanntmachung der Bestimmungen über die Vergnügungssteuer, 09.06.1921, Bd. 1921, Nr. 8212, S. 856.

RGO:

Reichsgewerbeordnung.

Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, 21.06.1869, in: *Bundes-Gesetzblatt des Norddeutschen* Bundes, Bd. 1869, Nr. 26, S. 245–282.

Gesetzeskommentare:

Dickersbach, Alfred, „§ 33a GewO", in: Karl Heinrich Friauf (Hg.), *Kommentar zur Gewerbeordnung*. Neuwied: Luchterhand, o. D. [Zugriff über JURION Onlineausgabe, Rechtsstand 31.01.2017].

Hoffmann, Franz, *Die Gewerbe-Ordnung für das Deutsche Reich und Preußen*. Berlin: Heymann, $^{22–24}$1922.

Kolisch, Otto, *Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich mit den Ausführungsbestimmungen*. Hannover: Helwing, 1898.

Landmann, Robert von, *Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich nach der Fassung vom 01.07.1883, unter Berücksichtigung der Materialien der Gesetzgebung, der Entscheidungen der deutschen Gerichtshöfe und der Litteratur, erläutert und mit den Vollzugsvorschriften*. Nördlingen: Beck, 1884.

Landmann, Robert von / Rohmer, Gustav, *Gewerbeordnung. Kommentar*, Bd. 1. Neubearbeitet von Erich Eyermann und Ludwig Fröhler, München: C.H. Beck, ^{11}1956 (1883).

Rohrscheidt, Kurt von, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich in ihrer neuesten Fassung mit sämtlichen Ausführungsbestimmungen für das Reich und für Preußen* [...], Bd. 1. Berlin: Vahlen, 1912.

Steinbach, Fritz, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich mit den Nebengesetzen und den Ausführungsbestimmungen, Ausgabe für Preußen*. Neubearbeite Ausg., München: Schweitzer, ^{2}1923.

Sieg, Harald / Leifermann, Werner, *Gewerbeordnung. Kommentar*. Erg. u. verb. Aufl., München: C.H. Beck, ^{2}1966 [1960].

Tettinger, Peter J. u. a., *Gewerbeordnung* (*GewO*). *Kommentar*. München: Beck, ^{8}2011 [1960].

Polizei-Verordnungen (Berlin):

Die neuen Bestimmungen vom 18. März 1891 zur Polizei-Verordnung vom Oktober 1889 betreffend die bauliche Anlage und die innere Einrichtung von Theatern, Circusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen. Berlin: Polytechnische Buchhandlung, 1891.

„Polizei-Verordnung betreffend die äußere Heilighaltung der Sonn- und Feiertage, Berlin, 27. März 1903", in: *Sonderausgabe des Amtsblatts der königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin* 127, 28.03.1903, o. S.

Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen, 10. Juni 1909. Garding: Lühr & Dircks, 1909.

D. *RTP: Reichstagsprotokolle* (*chronologisch*)

1868

Der vom Bundesrat beschlossene Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 07.04.1868, Aktenstück Nr. 43, S. 111–129, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018289_00117.html (Zugriff 07.04.2021).

Motive des Bundesrats zum beschlossenen Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 07.04.1868, Aktenstück Nr. 43, S. 111–129, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3nbbsb0001828900117.html (Zugriff 07.04.2021).

1869

Der vom Bundesrat beschlossene Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 04.03.1869, Aktenstück Nr. 13, S. 94–141, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018304_00099.html (Zugriff 07.04.2021).

Motive des Bundesrats zum Entwurf der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 04.03.1869, Aktenstück Nr. 13, S. 94–141, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018304_00099.html (Zugriff 07.04.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 18. Sitzung, 13.04.1869, zweite Beratung über den Entwurf der Gewerbeordnung, S. 346–360, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018291_00361.html (Zugriff 06.04.2021).

Deutscher Reichstag, Abänderungsanträge zu dem Entwurf der Gewerbe-Ordnung, 13.04.1869, Aktenstück Nr. 86, S. 320, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018304_00292.html, 21.10.2021.

Verhandlungen des Reichstags, 31. Sitzung, 30.04.1869, zweite Beratung über den Entwurf der Gewerbeordnung, Titel III, S. 691–719, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018292_00037.html (Zugriff 08.04.2021).

Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund, nach den Beschlüssen des Reichstages in der dritten Beratung, 26.05.1869, Aktenstück Nr. 236, S. 723–737, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00018304_00669.html (Zugriff 08.04.2021.

1871

Verhandlungen des Reichstags, 16. Sitzung, 07.11.1871, erste Beratung betreffend Einführung der Gewerbeordnung in Württemberg und Baden, S. 163–177, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k1_bsb00018331_00191.html (Zugriff 09.04.2021).

1878

Verhandlungen des Reichtags, 16. Sitzung, 19.10.1878, S. 373–386, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k4_bsb00018398_00401.html (Zugriff 23.8.2021).

1879

Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–12.07.1879, S. 2484, https://www.reichstagsprotokolle.de/150_Blatt3_k4_bsb00018402_00772.html, 23.8.2021.

Verhandlungen des Reichstags, 24. Sitzung, 21.03.1879, Antrag der Abgeordneten von Seydewitz, von Helldorf-Bedra, Ackermann, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, S. 536–556, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k4_bsb00018399_00569.html (Zugriff 23.8.2021).

1880

Deutscher Reichstag, Übersicht der Geschäftstätigkeit, 12.02.–10.05.1880, S. 1402–1407, https://www.reichstagsprotokolle.de/150_Blatt3_k4_bsb00018409_00685.html, 23.8.2021.

Verhandlungen des Reichstags, 21. Sitzung, 17.03.1880, Antrag der Abgeordneten von Seydewitz, von Helldorf-Bedra, Ackermann, Graf von Kleist-Schmenzin betreffend die weitere Abänderung der Gewerbeordnung. S. 451–471, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k4_bsb00018408_00501.html (Zugriff 23.08.2021).

1881

Verhandlungen des Reichstags, 35. Sitzung, 28.04.1881, S. 865–887, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k4_bsb00018433_00007.html, 25.8.2021.

1882

Deutscher Reichstag, Entwurf eines Gesetzes betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, 27.04.1882, Aktenstück Nr. 5, S. 1–32, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k5_bsb00018442_00021.html (Zugriff 26.08.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 3. Sitzung, 05.05.1882, Erste Berathung des Gesetzentwurfs, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung. S. 15–38, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k5_bsb00018438_00097.html (Zugriff 26.08.2021).

1883

Deutscher Reichstag, Siebentes Verzeichnis der beim Reichstag eingegangenen Petitionen, 09.01.1883, Aktenstück Nr. 113, S. 427–431, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k5_bsb00018442_00428.html (Zugriff 22.10.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 59. Sitzung, 06.04.1883, Fortsetzung der zweiten Berathung des Entwurfs eines Gesetzes betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung,

S. 1694–1718, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k5_bsb00018440_00103.html (Zugriff 25.08.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 88. Sitzung, 28.05.1883, Dritte Berathung des Entwurfs eines Gesetzes, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung. S. 2582–2597, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k5_bsb00018441_00267.html (Zugriff 25.08.2021).

1891

Berichte der Kommission für Petitionen, 13.03.1891, Aktenstück Nr. 370, S. 2290, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k8_bsb00018673_00627.html, 25.9.2021.

1893

Berichte der Kommission für Petitionen, 09.03.1893, Aktenstück Nr. 147, S. 784–785, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k8_bsb00018684_00165.html (Zugriff 25.09.2021).

1895

Verhandlungen des Reichstags, 25. Sitzung, 29.01.1895, Erste Berathung des Gesetzentwurfs, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, S. 568–587, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k9_bsb00018723_00575.html (Zugriff 30.08.2021).

Berichte der Kommission für Petitionen, 27.03.1895, Aktenstück Nr. 292, S. 1246–1247, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_k9_bsb00018727_00409.html (Zugriff 25.09.2021).

1896

Entwurf eines Gesetzes betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, 14.01.1896, Aktenstück Nr. 85., S. 423–433, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k9_bsb00002764_00475.html (Zugriff 30.08.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 36. Sitzung, 10.02.1896, Erste Berathung des Gesetzentwurfs, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, S. 849–871, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k9_bsb00002757_00081.html (Zugriff 30.08.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 53. Sitzung, 06.03.1896, Zweite Berathung des Gesetzentwurfs, betreffend die Abänderung der Gewerbeordnung, S. 1255–1273, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k9_bsb00002757_00487.html (Zugriff 30.08.2021).

1902

Berichte der Kommission für die Petitionen, 29.10.1902, Aktenstück Nr. 815/824, S. 5579, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k10_bsb00002806_00367.html (Zugriff 06.11.2021).

1903

Verhandlungen des Reichstags, 262. Sitzung, 19.02.1903, S. 8021–8054, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k10_bsb00002797_00498.html (Zugriff 28.09.2021).

1904

Berichte der Kommission für Petitionen, 10.02.1904, Aktenstück Nr. 310, S. 1827–1828, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsb00002817_00187.html (Zugriff 25.09.2021).

1905

Verhandlungen des Reichstags, 184. Sitzung, 12.05.1905, S. 5967–5982, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsb00002814_00287.html (Zugriff 25.09.2021).

1906

Berichte der Kommission für Petitionen, 09.05.1906, Aktenstück Nr. 412, S. 4280, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsb00002833_00776.html (Zugriff 25.09.2021).

1908

Berichte der Kommission für Petitionen, 26.03.1908, Aktenstück Nr. 813, S. 4819–4820, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002887_00789.html (Zugriff 25.09.2021).

Berichte der Kommission für Petitionen, 30.04.1908, Aktenstück Nr. 935, S. 5445, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002927_00641.html (Zugriff 27.09.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 176. Sitzung, 04.12.1908, S. 5977–5994, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002843_00752.html (Zugriff 27.09.2021).

1909

Sachregister zu den Verhandlungen des Reichstags und den Anlagen, Stichwort „Theater-, Theaterpersonal", Bd. 238, 1909, S. 9796, https://www.reichstags-protokolle.de/Blatt_k12_bsb00002848_00315.html, 27.9.2021.

Verhandlungen des Reichstags, 203. Sitzung, 10.02.1909, S. 6817–6846, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002844_00636.html (Zugriff 27.09.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 240. Sitzung, 01.04.1909, S. 7986–8016, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002846_00197.html (Zugriff 27.09.2021).

Berichte der Kommission für Petitionen, 28.04.1909, Aktenstück Nr. 1374, S. 8264, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002936_00088.html (Zugriff 25.09.2021).

Berichte der Kommission für Petitionen, 23.06.1909, Aktenstück Nr. 1481, S. 9564–9565, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003568_00716.html (Zugriff 27.09.2021).

Berichte der Kommission für Petitionen, 23.06.1909, Aktenstück Nr. 1495, S. 9590, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003568_00742.html (Zugriff 27.09.2021).

1911

Verhandlungen des Reichstags, 145. Sitzung, 11.03.1911, S. 5337–5372, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003331_00129.html (Zugriff 27.09.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 166. Sitzung, 04.05.1911, S. 6333–6378, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003332_00421.html (Zugriff 27.09.2021).

1912

Verhandlungen des Reichstags, 17. Sitzung, 01.03.1912, S. 367–403, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003350_00375.html (Zugriff 27.09.2021).

Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 22. Sitzung, 07.03.1912, S. 533–558, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003350_00541.html (Zugriff 27.09.2021).

1913

Verhandlungen des Reichstags, 93. Sitzung, 17.01.1913, S. 3045–3086, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003354_00042.html (Zugriff 27.09.2021).

Verhandlungen des Reichstags, 95. Sitzung, 22.01.1913, S. 3125–3169, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003354_00122.html (Zugriff 27.09.2021).

Berichte der Kommission für die Petitionen, 16.04.1913, Aktenstück Nr. 932, S. 1373–1374, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003397_00713.html (Zugriff 10.11.2021).

1916

Verhandlungen des Reichstags, 51. Sitzung, 20.05.1916, S. 1147–1188, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003403_00379.html (Zugriff 27.09.2021).

1918

Verhandlungen des Reichstags, 141. Sitzung, 15.03.1918, S. 4395–4422, https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k13_bsb00003407_00533.html (Zugriff 27.09.2021).

Sekundärliteratur

A. *Artikel, Lexikoneinträge, Monografien (alphabetisch)*

Anleys, Clotilde, „Opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique: les mises en scenes de Géo Sandry pour le Cirque d'Hiver", in: *memento* 4 (2011), S. 14–23.

Ansley, Frances Lee, „Stirring the Ashes: Race, Class and the Future of Civil Rights Scholarship", in: *Cornell Law Review* 74.6 (1989), S. 993–1077.

Arrighi, Gillian, *The FitzGerald Brothers' Circus. Spectacle, Identity, and Nationhood at the Australian Circus*. Melbourne: Australian Scholarly, 2015.

Arrighi, Gillian, „The Circus and Modernity. A Commitment to ‚the Newer' and ‚the Newest'", in: Peta Tait / Katie Lavers (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Abingdon: Routledge, 2016, S. 386–402.

Arrighi, Gillian, „Circus and Electricity: Staging Connexions Between Science and Popular Entertainments", in: Anna-Sophie Jürgens (Hg.), *Circus, Science and Technology: Dramatising Innovation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020, S. 81–100.

Artisten-Verein ‚Einigkeit' Berlin-Neukölln (Hg.), *100 Jahre Artisten-Verein ‚Einigkeit' Berlin-Neukölln*. Berlin: Artisten-Verein Einigkeit, 1988.

Assael, Brenda, *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville u. London: University of Virginia Press, 2005.

Bacher, Jutta, „Die Artes liberales – Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos", in: Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin: Gebrüder Mann, 2000, S. 19–34.

Bacher, Jutta, „Artes mechanicae", in: Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin: Gebrüder Mann, 2000, S. 35–49.

Bailey, Peter, „Parasexuality and Glamour: The Victorian Barmaid as Cultural Prototype", in: *Gender & History* 2.2 (1990), S. 148–172.

Bänninger, Alex, „Wissenslücken und Beratungsresistenz: Das Bundesamt für Kultur fördert die falschen Filme", in: Tagblatt (27.06.2020) https://www.tagblatt.ch/kultur/das-bundesamt-fuer-kultur-foerdert-die-falschen-filme-die-beamten-haben-wissensluecken-und-sind-beratungsresistent-ld.1232652 (Zugriff 23.11.2022)

Barbian, Jan-Pieter, „Politik und Film in der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Kulturpolitik der Jahre 1918 bis 1933", in: *Archiv für Kulturgeschichte* 80.1 (1998), S. 213–246.

Baumann, Carl-Friedrich, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1988.

Beck, Wolfgang, „Zirkus", in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt, 2007, S. 1197–1199.

Becker, Tobias, *Inszenierte Moderne: Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*. München: De Gruyter Oldenbourg, 2014.

Berger, John, *Ways of Seeing*. London: BBC u. Penguin, 1972.

Berghausen, Björn, „Manege frei für Circus Busch. Mit zirzensischer und unternehmerischer Innovationskraft übertrumpften Paul Busch und seine Tochter Paula die Berliner Konkurrenz", in: *Berliner Wirtschaft* 3 (2020), S. 42–43.

Bergman, Gösta M., *Lightning in the Theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977.

Bezirksamt Neukölln / Kunstamt (Hg.), *Eine große Familie. Artisten und ihre Vereine in Neukölln. Beiheft zur Ausstellung in der Galerie im Saalbau 1986*. Berlin: o. A., 1986.

Bittermann, Helma / Felderer, Brigitte, *Tollkühne Frauen. Zirkuskünstlerinnen zwischen Hochseil und Raubtierkäfig*. München: Knesebeck, 2014.

Blanchard, Pascal u. a., „Human Zoos. The Greatest Exotic Shows in the West", in: Pascal Blanchard u. a. (Hg.), *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*, übers. von Teresa Bridgeman, Liverpool: Liverpool University Press, 2008 (2001), S. 1–49.

Blimlinger, Eva, „Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen. Über die soziale Position von Gauklern, Zauberern und Seiltänzern", in: Brigitte Felderer / Ernst Strouhal (Hg.), *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*, Wien u. New York: Springer, 2007, S. 139–150.

Booth, Michael R., „Minor Theatres", in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 2: *M–Z*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 860.

Brändle, Rea, *Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835–1964*. Zürich: Rotpunktverlag, 2013 [1995].

Bratton, Jacky, „What Is a Play? Drama and the Victorian Circus", in: Tracy C. Davis / Peter Holland (Hg.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007, S. 250–262.

Brauneck, Anja, *Die Stellung des deutschen Theaters im öffentlichen Recht, 1871–1945*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997.

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne*, Bd. 3: *Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart: Metzler, 1999.

Bucher, Max u. a. (Hg.), *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Bd 1. Stuttgart: Metzler, 1976.

Bühler, Thomas, *Luzerner Harlekin-Pantomimen. Beschreibung und Bewertung einer Theaterform zwischen 1740–1840*. Unv. Diss., Universität Bern, 2002.

Bulgakowa, Oksana, *FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*. Berlin: PotemkinPress, 1996.

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On The Discoursive Limits of Sex*. London: Routledge, 1993.

Cadenbach, Christoph / Luef, Wolfgang, „Menschen, Tiere, Aggressionen“, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 26 (2011), S. 8–15.

Carlé, Wolfgang / Heinrich Martens, *Kinder wie die Zeit vergeht. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes*. Berlin: Henschel, [4]1987 [1975]. (Die ersten drei Auflagen erschienen unter dem Titel *Das hat Berlin schon einmal gesehen. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes*.)

Carter, Alexandra, *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*. Hampshire: Ashgate, 2005.

Celi, Claudia, „Pratesi, Giovanni“, in: Selma Jeanne Cohen (Hg.), *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 245–256.

Christen, Matthias, *Der Zirkusfilm: Exotismus, Konformität, Transgression*. Marburg: Schüren, 2010.

Clarke, Jan, „Du ballet de cour à la foire. Les origines de la pantomime au XVII[e] siècle“, in: Arnaud Rykner (Hg.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009, S. 21–32.

Colligan, Mimi, *Circus and Stage: The Theatrical Adventures of Rose Edouin and G. B. W. Lewis*. Melbourne: Monash University Publishing, 2013.

Cosdon, Mark, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833–1931*. Carbondale u. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2009.

Coxe, Antony Hippisley, „Equestrian Drama and the Circus“, in: David Bradby u. a. (Hg.), *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film, and Television, 1800–1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, S. 109–118.

Dahms, Sibylle u. a., *Tanz*. Stuttgart: Metzler, 2001.

Damm, Steffen / Siebenhaar, Klaus, *Ernst Litfaß und sein Erbe. Eine Kulturgeschichte der Litfaßsäule*. Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 2005.

Davis, Janet M., *The Circus Age: Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

Denis, Dominique / Pachany-Léotard, Michèle, *Stars féminines au Cirque*. Aulnay-sous-Bois: Arts des 2 mondes, 2021.

Désile, Patrick, „‚Une „atmosphère de nursery du diable.‘ Pantomime de cirque et premier cinéma comique“, in: *1895* 61 (2010), S. 114–127.

Désile, Patrick, „‚Cet opéra de l’œil‘: Les pantomimes des cirques parisiens au XIX[e] siècle“, in: *memento* 4 (2011), S. 2–13.

Désile, Patrick, „‚Encore! encore … toujours! toujours …‘: Représentations de l’histoire au cirque au XIX[e] siècle“, in: Stéphane Haffemayer u. a. (Hg.), *Le spectacle de l’histoire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, S. 207–220.

Désile, Patrick, „Le cirque et le cinéma. Mythologies et convergences“, in: Sébastien Denis / Jérémy Houillière (Hg.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et*

circulation des formes circassiennes, Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2019, S. 23–34.

Desmond, Kevin, *Gustave Trouvé. French Electrical Genius (1839–1902)*. Jefferson: McFarland & Company, 2015.

Dewenter, Bastian / Jakob, Hans-Joachim (Hg.), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2018.

Diaz-Bone, Rainer, „Die französische Epistemologie und ihre Revisionen. Zur Rekonstruktion des methodologischen Standortes der Foucaultschen Diskursanalyse", in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8.2 (2007), Art. 24, https://doi.org/10.17169/fqs-8.2.238.

Dmitriev, Ûrij A., *Sovetskij cirk: Očerki istorii 1917–1941*. Moskau: Iskusstvo, 1963.

Dreesbach, Anne, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ‚exotischer' Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005.

Dupavillon, Christian, *Architectures du Cirque. Des origines à nos jours*. Paris: Moniteur, 1982.

Eberstaller, Gerhard, *Zirkus und Varieté in Wien*. Wien: Jugend und Volk, 1974.

El-Bira, Janis, „Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen – Volksbühne Berlin. Am großen Entfremdungskörper", in: *Nachtkritik.de* (16.09.2021) https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19951:aufstieg-und-fall-eines-vorhangs-und-sein-leben-dazwischen-volksbuehne-berlin-rene-pollesch-zelebriert-zum-intendanz-einstand-den-diskurszirkus&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 (Zugriff 01.12.2021).

Fiumara, James, „Electrocuting an Elephant at Coney Island: Attraction, Story, and the Curious Spectator", in: *Film History* 28.1 (2016), S. 43–70.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981 (1969).

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (1966).

Förster, Evelin, *Die Frau im Dunkeln. Autorinnen und Komponistinnen des Kabaretts und der Unterhaltung von 1901 bis 1935*. Berlin: Edition Braus, 2013.

Franz, Erich A., *Bei uns in Breslau. Kaleidoskop einer Stadt. Heiteres, Besinnliches, Historisches, Erinnerungen*. St. Michael: Bläschke, 1980.

Freydank, Ruth (Hg.), *Theater als Geschäft*. Berlin: Edition Hentrich, 1995.

Gamer, Michael, „A Matter of Turf: Romanticism, Hippodrama, and Legitimate Satire", in: *Nineteenth-Century Contexts* 28.4 (2006), S. 305–334.

Gammel, Irene, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Gaudreault, André, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, übers. von Timothy Barnard. Urbana: University of Illinois Press, 2011.

Groß, Martina, *Querelle, Begräbnis, Wiederkehr. Alain-René Lesage, der Markt und das Theater*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016.

Grube, Andreas, *Der Sonntag und die kirchlichen Feiertage zwischen Gefährdung und Bewährung. Aspekte der feiertagsrechtlichen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003.

Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 381–388.

Günther, Ernst / Winkler, Dietmar, *Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus*. Berlin: Henschel, 1986.

Gutsche-Miller, Sarah, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester: University of Rochester Press, 2015.

Habel, Frank-Burkhard, *Das war unser Kintopp! Die ersten fünfzig Jahre: Von den ‚Lebenden Bildern' zum UFA-Tonfilm*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1995.

Haerdle, Stephanie, *Amazonen der Arena. Zirkusartistinnen und Dompteusen*. Berlin: Wagenbach, 2010.

Hentschel, Anja, „(…) ein ächter Künstler muß sich schämen, so große Einnahmen zu veröffentlichen!“, in: Gabriele Brandstetter u. a. (Hg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen: Narr, 1998, S. 361–371.

Highfill, Philip H., u. a. (Hg.), „Astley, Philip“, in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 1: *Abaco to Belfille*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973, S. 146–151.

Highfill, Philip H., u. a. (Hg.), „Dibdin, Charles“, in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 4: *Corye to Dynion*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975, S. 358–381.

Highfill, Philip H., u. a. (Hg.), „Hughes, Charles“, in: dies., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 8: *Hough to Keyse*, Carbondale: Southern Illinois University Press, S. 19–22.

Hilari, Johanna, „Ballet Industry and Industrial Ballets. Nineteenth-Century Ballet in the Light of Industrialization“, in: Irene Brandenburg u. a. (Hg.), *Times of Change. Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Ballet*, Bologna: Massimiliano Piretti, 2023 (bevorstehend).

Hilari, Johanna, „New York, ein Maschinenwesen und strahlende Eisblumen auf der Bühne. Aktualitätsbezüge im Industrieballett Columbia“, in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer, 2022, S. 31–49.

Hildbrand, Mirjam, „Wohlauf, Richard Wagner aufs Pferd, aufs Pferd!“, in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer, 2022, S. 11–29.

Hildbrand, Mirjam, „Zirkusformen“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer u. a. (Hg.), *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, 2023 (bevorstehend).

Hildbrand, Mirjam / Künkel, För, „Streiflichter auf Künstlerinnen* der Berliner Zirkus- und Varietészene zwischen 1869 und 1913“, in: Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler (Hg.), *Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Neofelis, 2023 (bevorstehend).

Hillmer, Rüdiger, *Die Napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799–1815*. Köln u. a.: Böhlau, 1999.

Hinz, Melanie, *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2014.

Hodak, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760–1860)*. Paris: Belin, 2018.

Hoelger, Angelika, „Die Reglementierung öffentlicher Lustbarkeiten in Berlin um 1900“, in: Tobias Becker u. a. (Hg.), *Die tausend Freuden der Metropole: Vergnügungskultur um 1900*, Bielefeld: transcript, 2014, S. 23–42.

Hofer, Hermann, „Offenbach, Jacques. 2. Rezeption“, in: Ludwig Fischer (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, Bd. 12: *Mer-Pai*. 2. neubearbeite Ausg., Kassel: Bärenreiter, 2004, S. 1330–1331.

Horvath, Mira, „Großzirkus auf Reisen“, in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT Verlag, 2013, S. 101–120.

Hügel, Hans-Otto, „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie“, in: ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem, 2007, S. 13–32.

Hügel, Hans-Otto, „Populäres als Kunst. Eigenständigkeit und Intentionalität im Musikvideo“, in: ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem, 2007, S. 308–329.

Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007.

Jacob, Pascal, *Une histoire du cirque*. Paris: Seuil, 2016.

Jäger, Sarah, *Bundesdeutscher Protestantismus und Geschlechterdiskurse 1949–1971. Eine Revolution auf leisen Sohlen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2019.

Janich, Ingeborg, „Pantomime“, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 2007, S. 767–770.

Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Ed. Hentrich, 1990.

Jansen, Wolfgang, „Zur kulturideologischen Herkunft der Abgrenzung von U und E: Kampfbegriff ‚Tingeltangel'", in: Fernand Hörner (Hg.), *Kulturkritik und das Populäre in der Musik*, Münster: Waxmann, 2016, S. 65–82.

Johann, Ernst (Hg.), *Reden des Kaisers: Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II*. München: Deutscher Taschenbuch Verl., 1966.

John, Christian, „Ausverkauf der ‚Neuen Welt'", in: Neuköllner Kulturverein (Hg.), *Sand im Getriebe. Neuköllner Geschichte(n)*, Berlin: Edition Hentrich, 1985, S. 135–150.

Jolly, Martyn, „‚Attractive Novelties.' Spectacular Innovation and the Making of a New Kind of Audience within Colonial Modernity", in: Anna-Sophie Jürgens / Mirjam Hildbrand, *Circus and the Avant-Gardes. History, Imaginary, Innovation*, London u. New York: Routledge, 2022, S. 93–117.

Jürgens, Anna-Sophie, „Circus Matters: Engineering, Imagineering and Popular Stages of Technology", in: dies. (Hg.), *Circus, Science and Technology. Dramatising Innovation*, London: Palgrave Macmillan, 2020, S. 1–14.

Jürgens, Anna-Sophie / Hildbrand, Mirjam (Hg.), *Circus and the Avant-Gardes. History, Imaginary, Innovation*. London u. New York: Routledge, 2022.

Kaiser, Hilmar, „German Railway Investment in the Ottoman Empire: The Colonial Dimension", in: Claus Schönig u. a. (Hg.), *Türkisch-Deutsche Beziehungen. Perspektiven aus Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, [2]2020, S. 154–170.

Kauder-Steiniger, Rita, „Circus in Münster", in: *Magazin Stadtmuseum Münster* (11.01.2016), https://magazin.stadtmuseum-muenster.de/orte/circus (Zugriff 05.11.2021).

Kehr, Elke, „Wanderbühne", in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1: *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt, 2007, S. 1179–1182.

Keller, Reiner, „Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung", in: Franz X. Eder (Hg.), *Historische Diskursanalysen: Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 51–69.

Kieser, Klaus / Schneider, Katja (Hg.), *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Reclam, 2009.

Kirschnick, Sylke, „‚Hereinspaziert!' Kolonialpolitik als Vergnügungskultur", in: Alexander Honold / Oliver Simons (Hg.), *Kolonialismus als Kultur: Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, Tübingen u. Basel: Francke, 2002, S. 221–241.

Kirschnick, Sylke, „Koloniale Szenarien in Zirkus, Panoptikum und Lunapark", in: Ulrich van der Heyden / Joachim Zeller (Hg.), *‚...Macht und Anteil an der Weltherrschaft': Berlin und der deutsche Kolonialismus*, Münster: Unrast, 2005, S. 171–176.

Kirschnick, Sylke, *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*. Stuttgart: Theiss, 2012.

Kirschnick, Sylke, „Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole", in: Paul Nolte (Hg.), *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke, 1880–1930*, Köln u. a.: Böhlau, 2016, S. 53–64.

Kloiber, Rudolf (Hg.), *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter, [13]2011.

Klünner, Hans-Werner, *165 Jahre Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree*. Berlin: Edition Berlin 750, o. D. [ca. 1985].

Koslowski, Stefan, *Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos, 1998.

Kotar, S. L. / Kessler, J. E., *The Rise of the American Circus 1716–1899*. Jefferson (NC) u. London: McFarland, 2011.

Kotte, Andreas, *Theatralität im Mittelalter: das Halberstädter Adamsspiel.* Tübingen u. Basel: Francke, 1994.

Kotte, Andreas, „Theaterfreiheit und Theaterverbote", in: ders. u. a. (Hg.), *Theaterfreiheit – Wunsch oder Wirklichkeit?*, Bern: Peter Lang, 1995, S. 9–24.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, [2]2012.

Kotte, Andreas, *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, 2013.

König, Wolfgang / Weber, Wolfhard, *Netzwerke, Stahl und Strom. 1840 bis 1914*. Berlin: Propyläen, [2]1997.

Krakau, Kai Uwe, „Artisten vor dem Aus", in: *MOZ.de* (23.10.2008), https://www.moz.de/landkreise/barnim/bernau/artikel3/dg/0/1/32176/ (Zugriff 14.05.2019).

Kristeller, Paul Oskar, „Das moderne System der Künste", in: ders. (Hg.), *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München: Wilhelm Fink, 1976, S. 164–206.

Kwint, Marius, „The Legitimization of the Circus in Late Georgian England", in: *Past & Present* 174.1 (2002), S. 72–115.

Lamprecht, Gerhard, *Deutsche Stummfilme*, Bd. 1: *1903–1912*. Berlin: Deutsche Kinemathek, 1969.

Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a. M.: Campus, 2008.

Laugstien, Thomas, „Diskursanalyse", in: Wolfgang Haug (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Hamburg: Argument Verlag mit Ariadne, 1996, S. 727–743.

Lazardzig, Jan, „Inszenierung wissenschaftlicher Tatsachen in der Syphilisaufklärung. ‚Die Schiffbrüchigen' im Deutschen Theater zu Berlin (1913)", in: *Der Hautarzt* 53 (2002), S. 268–276.

Lees, Andrew, *Cities, Sin, and Social Reform in Imperial Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Lennartz, Knut, *Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein*. Berlin: Henschel, 1996.

Leonhardt, Nic, „Im Bann der Bühnengefahren. Preußische Theaterverordnungen zwischen Prävention und Subversion", in: Uwe Schaper (Hg.), *Berlin in Geschichte*

und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin. Berlin: Gebrüder Mann, 2006, S. 31–49.

Leonhardt, Nic, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld: transcript, 2007.

Leonhardt, Nic, „Metropole als Markt für Mokerie. Parodien auf urbane Unterhaltung als Unterhaltung über Urbanisierung im 19. Jahrhundert", in: *Forum Modernes Theater* 23.2 (2008), S. 135–151.

Linhardt, Marion, „Das ‚Reichstheatergesetz' der Kaiserzeit: Rechte und Pflichten zwischen Theatergeschäft und Kunstausübung", in: Bastian Dewenter / Hans-Joachim Jakob (Hg.), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2018, S. 251–269.

Lisberg-Haag, Isabell, *‚Die Unzucht – das Grab der Völker'. Die Evangelische Sittlichkeitsbewegung und die ‚sexuelle Moderne' (1870–1918)*. Münster: LIT Verlag, 2002.

Lorey, Stefanie, *Performative Sammlungen. Begriffsbestimmung eines neuen künstlerischen Formats*. Bielefeld: transcript, 2020.

Lundgren, Henrik, „Price Family", in: Selma Jeanne Cohen (Hg.), *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 5, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 250–251.

Maase, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997.

Machner, Bettina, „Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die ‚kleinen Leute' oben auf den Galeriebänken", in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.), *Zirkus in Berlin. Begleitbuch zur Ausstellung*, Dormagen: Circus-Verlag, 2005, S. 63–77.

Makarov, Sergej M., *Teatralizaciâ circa*. Moskau: URSS – Knižnyj dom „Librokom", 2010.

Malhotra, Ruth, „Weltweit – Menschen, Tiere, Heiterkeit. Gedruckte Sensationen aus Hamburg-St. Pauli", in: Jörn Meckert (Hg.), *Zirkus, Circus, Cirque. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 28. Berliner Festwochen*, Berlin: Nationalgalerie, 1978, S. 54–75.

Malhotra, Ruth, *Manege frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer*. Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1979.

Manssen, Heike, „Roncalli-Chef Bernhard Paul: ‚Wir werden nicht sang- und klanglos untergehen'", in: *Redaktionsnetzwerk Deutschland* (12.12.2020).

Markschiess-van Trix, Julius / Nowak, Bernhard (Hg.), *Artisten- und Zirkus-Plakate. Ein internationaler historischer Überblick*. Zürich: Atlantis, 1975.

Marx, Peter W., „‚Berlin ist ja so groß!' – Die Erfindung der Großstadt", in: Matthias Bauer (Hg.), *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke, 2007, S. 89–106.

Marx, Peter W., *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen: Francke, 2008.

Marx, Peter W., „Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900“, in: *Maske und Kothurn* 55.1–2 (2009), S. 15–26.

Marx, Peter W. / Stefanie Watzka (Hg.), *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914*. Tübingen: Francke, 2009.

Matzke, Annemarie, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012.

Mayer, David, *Harlequin in His Element. The English Pantomime, 1806–1836*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Mayer, David, „Pantomime, British“, in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 12: *M–Z*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 995–997.

McNamara, Brooks, „Scenography of Popular Entertainment“, in: *The Drama Review* 18.1 (1974), S. 16–24.

Meurer, Christian, „Katja Nicks Nachlass. Rückwärts von Raab bis Ribbentrop“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (08.08.2014), https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/rueckwaertssprecherin-katja-nicks-weg-durch-die-geschichte-13086642.html (Zugriff 09.12.2021).

Meyer, Reinhardt, „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung“, in: Roger Bauer / Jürgen Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München: Fink, 1983, S. 124–152.

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, „Sie stiften Identität und Gemeinschaft – vier Neuzugänge beim Immateriellen Kulturerbe“, in: *Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen*, 25.11.2022, https://www.mkw.nrw/sie-stiften-identitaet-und-gemeinschaft-vier-neuzugaenge-beim-immateriellen-kulturerbe (Zugriff 28.11.2022).

Moody, Jane, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*. Korr. Neuaufl., Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [2000].

Müller, Ulrich, „Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick“, in: Joachim Heinzle u. a. (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden: Reichert, 2003, S. 407–444.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16.3 (1975), S. 6–18.

Noack, Rosmarie, „Zügig durch die Wüste“, in: *Zeit Online* (11.12.2003), https://www.zeit.de/2003/51/Bagdadbahn (Zugriff 23.04.2020).

Nsiah, Lydia, „Plötzlich bewegten sich die Bilder: Lebende Skulpturen aus dem Jahr 1910“, in: *derStandard.at* (09.03.2015), https://www.derstandard.at/story/2000012690730/ploetzlich-bewegten-sich-die-bilder-lebende-skulpturen-aus-1910 (Zugriff 08.11.2021).

o. A., „Manchestertum, Manchesterkapitalismus“, in: *Der Brockhaus. Wirtschaft. Betriebs- und Volkswirtschaft, Börse, Finanzen, Versicherungen und Steuern*. Überarb. Aufl., Mannheim: Brockhaus, ^{2}2008, S. 385.

Oettermann, Stephan, *Ankündigungs-Zettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergleichen*. Wiesbaden: Gerolzhofen Spiegel, 1993.

Ortland, Eberhard, „Genie“, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2: *Dekadent–Grotesk*, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 661–709.

Otte, Marline, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*. New York: Cambridge University Press, 2006.

Otto, Ulf, „Auftritte der Sonne. Zur Genealogie des Scheinwerfens und Stimmungsmachens“, in: Annemarie Matzke u. a. (Hg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript, 2015, S. 85–104.

Otto, Ulf, *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Berlin: Metzler, 2020.

Peter, Birgit, „Billig und luxuriös: Über Zirkus und Varieté in Wien“, in: Brigitte Dalinger u. a. (Hg.), *‚Gute Unterhaltung!‘: Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008, S. 47–56.

Peter, Birgit, „Geschmack und Vorurteil. Zirkus als Kunstform“, in: Kunsthalle Wien (Hg.), *Parallelwelt Zirkus*, Wien u. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, S. 70–84.

Peter, Birgit, *Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis*. Unv. Habil., Universität Wien, 2013.

Peter, Birgit, „Zur Geschichte von Zirkus in Österreich“, in: *ig kultur, Zentralorgan für Kulturpolitik und Propaganda* 2 (2016), S. 60–62.

Peter, Birgit / Kaldy-Karo, Robert (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien: LIT Verlag, 2013.

Petruschka / L'Enfant et les Sortilèges: Programmheft der Komischen Oper Berlin. Berlin: o. A., 2017.

Pickering, David, *Encyclopedia of Pantomime*. Andover: Gale Research International, 1993.

Rath, Manuela, „Zirkus in Wien. Zur Architektur und Programmatik der feststehenden Zirkusbauten“, in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.), *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT Verlag, 2013, S. 79–99.

Rearick, Charles, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*. New Haven: Yale Unversity Press, 1985.

Rübel, Joachim, *Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (GDBA)*. Hamburg: Bühnenschr.-Vertriebs-GmbH, 1992.

Rüegger, Vanessa, *Kunstfreiheit*. Basel: Helbing Lichtenhahn, 2020.

Rühlemann, Martin W., *Varietés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens. Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Peter Lang, 2012.

Rykner, Arnaud (Hg.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

Saxon, Arthur H., *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press, 1968.

Schaaff, Martin, *Die Buschens: 100 Jahre Circus Busch. Bilder einer Circusdynastie*. Berlin: Druckerei Schwarz, 1984.

Schilk, Felix, „Heroismus als Weg zur Transzendenz. Metadiskursive Religionsbezüge und apokalyptische Diskurspraxis der Neuen Rechten“, in: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (2021), S. 445–469.

Schirmer, Lothar, „Wer sich Lust hat, den Halß zu brechen, kann es an anderen Orthen thun. Die Kunstreiter und die preußische Residenz“, in: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.), *Zirkus in Berlin. Begleitbuch zur Ausstellung*. Dormagen: Circus-Verlag, 2005, S. 27–43.

Schöndienst, Eugen, *Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters 1846–1935*. Frankfurt a. M. u. a.: Propyläen, 1979.

Seleznëva-Reder, Irina A., *Formirovanie ėstetiki cirkovogo predstavleniâ. Cirk v Sankt-Peterburge pervoj poloviny XIX, veka, Dissertation*. Sankt-Peterburgskaâ: gosudarstvennaâ akademiâ teatral'nogo iskusstva, 2006.

Senelick, Laurence, „Signs of the Times. Outdoor Theatrical Advertising in the Nineteenth Century“, in: *Nineteenth Century Theatre & Film* 45.2 (2018), S. 173–211.

Simonet, Alain, *Programmes des cirques en France de 1860 à 1910*. Paris: Arts des 2 Mondes, 2000.

Sladen, Simon, „‚Hiya Fans!‘: Celebrity Performance and Reception in Modern British Pantomime“, in: Adam Ainsworth u. a. (Hg.), *Popular Performance*, London: Bloomsbury Publishing, 2017, S. 179–202.

Sommer, Maria, „Die Einführung der Theaterzensur in Berlin“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 14 (1956), S. 32–42.

Stammberger, Birgit, *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2011.

Stark, Gary D., *Banned in Berlin: Literary Censorship in Imperial Germany, 1871–1918*. New York: Berghahn Books, 2009.

Steinkirchner, Peter, „Circus Roncalli. ‚Das Publikum hat mit uns geweint‘“, in: *Zeit Online* (07.11.2021), https://www.zeit.de/wirtschaft/2020-11/circus-roncalli-bernhard-paul-coronavirus-kulturgut (Zugriff 03.11.2022).

Stiasny, Philipp, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München: edition text + kritik, 2009.

Stipschitz, Gertrude E., „Historische Voraussetzungen für Zirkus und Schauvergnügen in Wien“, in: Birgit Peter / Robert Kaldy-Karo (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT Verlag, 2013, S. 13–32.

Stoddart, Helen, *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [2]1965.

Tait, Peta, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. Abingdon: Routledge, 2005.

Tait, Peta, „Replacing Injured Horses, Cross-Dressing and Dust: Modernist Circus Technologies in Asia“, in: *Studies in Theatre and Performance* 38.2 (2018), S. 149–164.

Tait, Peta / Lavers, Katie (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. Abingdon: Routledge, 2016.

Teller, Katalin, „‚Raffinierte Machwerke chauvinistisch-militärischer Propaganda‘. Geschichtsschreibung und historische Ausstattungspantomimen im Zirkus Busch“, in: Werner Michael Schwarz / Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia + Kant, 2014, S. 77–84.

Teller, Katalin, „Kulturpolitischer Raum und Frauenrollen. Die Ausstattungspantomimen des Zirkus Busch in Breslau und Wien in den 1910–30er Jahren“, in: Anna Gajdis / Monika Mánczyk-Krygiel (Hg.), *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern: Peter Lang, 2016, S. 121–134.

Teller, Katalin, *Geschichte in der Zirkusmanege. Das Geschichtsbild von Manegeschaustücken*. Unv. Habil., ELTE Universität Budapest, 2021.

Terzi, Arzu, „Deutsche Ausgrabungen in Babylon. Eine Spurensuche im Osmanischen Archiv“, in: Claus Schönig u. a. (Hg.), *Türkisch-Deutsche Beziehungen. Perspektiven aus Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, [2]2020, S. 216–226.

Tholl, Egbert, „Schwerelos wie im Märchen“, in: *Süddeutsche Zeitung* (17.10.2019), https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-schwerelos-wie-im-maerchen-1.4644542 (Zugriff 01.12.2021).

Tilgner, Wolfgang / Senger, Eva, *Das Haus an der Spree. Von der Markthalle zum Friedrichstadtpalast*. Berlin: Friedrichstadt-Palast, 1974.

Tolksdorf, Nina, „Die Literarische Pantomime“, in: Lucia Ruprecht / Bettina Brandl-Risi (Hg.), *Handbuch Literatur und Performance*, Berlin: De Gruyter (bevorstehend).

Toulmin, Vanessa, „Celebrating 250 Years of Circus“, in: *Early Popular Visual Culture* 16.3 (2018), S. 231–234.

Uebel, Lothar, *Viel Vergnügen. Die Geschichte der Vergnügungsstätten rund um den Kreuzberg und die Hasenheide*. Berlin: Nishen, 1985.

Ullmann, Hans-Peter, *Interessenverbände in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Ulrich, Paul S., *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*, Bd. 2: *M–Z*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz, 1997.

Veraguth, Manfred, *‚Besser ein ordentliches Theater, als die Tingel-Tangel-Wirtschaft in allen Quartieren'. Die Theatertopographie und das Theaterpanorama der Stadt Bern um 1900*. Erlangen: Wehrhahn, 2015.

Vollmer, Hartmut, *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2011.

Vorbringer, Anne, „Circus Krone in Berlin: Der Pfarrer und die Tigerbraut", in: *Berliner Zeitung* (22.10.2014), www.berliner-zeitung.de/berlin/circus-krone-in-berlin-der-pfarrer-und-die-tigerbraut-411298 (Zugriff 14.05.2019).

Waetzoldt, Stephan (Hg.), *Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789–1918*, Bd. 4: *Bildungsbauten*. Nendeln: KTO Press, 1977.

Wagner, Bernd, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*. Essen: Klartext, 2009.

Walach, Dagmar, „Das doppelte Drama oder die Polizei als Lektor. Über die Entstehung der preussischen Theaterzensurbibliothek", in: Martin Hollender u. a. (Hg.), *Die besondere Bibliothek oder: Die Faszination von Büchersammlungen*, München: De Gruyter, 2002, S. 259–274.

Walter, Birgit, „Geld für Zirkus? Eine Polemik über die ungerechte Verteilung von Fördermitteln", in: *Berliner Zeitung* (21.11.2017).

Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Von der ‚Deutschen Doppelrevolution' bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, Bd. 3: *1849–1914*. München: C.H. Beck, 1995.

Weitz, Eric, „Circus, Modern", in: Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Bd. 1: *A–L*, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 274–276.

Widhammer, Helmuth, *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860)*. Stuttgart: Metzler, 1977.

Wild, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1989.

Winkler, Dietmar, „Zirkus", in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler, 2003, S. 526–529.

Winkler, Dietmar, *Zirkus in der DDR. Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2009.

Winkler, Dietmar, *Wie beerdigt man einen Zirkus? Das langsame Sterben des Staatszirkus der DDR*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.

Winkler, Gisela, *Circus Busch: Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra, 1998.

Winkler, Gisela, *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, Bd. 1: *Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*; Bd. 2: *Die Künste der Artistik*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.

Wilson, David A. H., *The Welfare of Performing Animals. A Historical Perspective*. Heidelberg: Springer, 2015.

Wolfsteiner, Andreas, *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018.

Wolter, Stefanie, *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*. Frankfurt a. M.: Campus, 2004.

Yon, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Aubier, 2012.

B. *Internetquellen*

CARP: Circus Arts Research Platform, https://circusartsresearchplatform.com/ (Zugriff 09.07.2022).

The Editors of the Encyclopedia Britannica, „Fratellini Family. French Circus Performers", in: *Encyclopedia Britannica* https://www.britannica.com/topic/Fratellini-family (Zugriff 19.01.2021).

Hertzog, Rudolph, „Agenda 1912, Jahreskalender des Berliner Kaufhauses, S. 110", in: *Wikimedia Commons* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zirkus_Busch_in_Berlin_C,_Bahnhof_B%C3%B6rse_und_Zirkus_Schumann_in_Berlin_NW,_Karlstra%C3%9Fe,_Bestuhlung_1912.jpg (Zugriff 06.07.2021).

Observatory of Scenic Spaces, „Atlas Berlin", https://www.espaciosescenicos.org/en/atlas/berlin/8 (Zugriff 01.07.2021).

Public Broadcasting Service, „The Circus", in: *Films* https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/circus/ (Zugriff 14.03.2020).

o. A., „Antonet", in: *Wikipedia* https://fr.wikipedia.org/wiki/Antonet (Zugriff 07.05.2020).

o. A., „Der Babel-Bibel-Streit. Politik, Theologie und Wissenschaft um 1900", in: *Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum* www.smb.museum/ausstellungen/detail/der-babel-bibel-streit.html (Zugriff 23.04.2020).

o. A., „Circus Blumenfeld", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Circus_Blumenfeld (Zugriff 05.11.2021).

o. A., „DFG-Projekt Theaterbau-Sammlung: Projektfortschritt", in: *Technische Universität Berlin, Architekturmuseum* https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=632 (Zugriff 06.05.2021).

o. A., „Hugo Baruch", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Baruch (Zugriff 09.12.2021).

o. A., „Internationales Artistenmuseum", in: *Wikipedia* https://de.wikipedia.org/wiki/Internationales_Artistenmuseum (Zugriff 09.12.2021).

o. A., „Ein Jahrhundert Palast, Geschichte", in: *Ein Jahrhundert Palast, 1919–2019* https://einjahrhundertpalast.berlin (Zugriff 03.03.2019).

Abbildungsverzeichnis